الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت ـ تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle
Beyrouth - Liban
B.P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل ادريس

Propriétaire - Directeur
SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطرجي ادريس

Secrétaire de rédaction
AIDA M. IDRISS

* * *

الادارة

شارع سوريا ـ راس الخندق الغميق ـ بناية مروة

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في اميركا : ١٠ دولارات ■ في الارجنتين ١٥٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية او بريدية

الاعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

العدد الثالث (آذار ـ مارس) ١٩٦٣ السنة ١١

تحية الى .. العراق الثائر !

الفجر الذي انبثق من ١٤ رمضان الماضي في بغداد، أطل اطلالته الاولى منذ اكثر من اربعة اعوام ونصف العام ، ثم غرق في ليل الطغيان والدكتاتورية والانتهازية والشعوبية ، فمحا البسمات على شفاه العراقيين والعرب ، وأطفأ الألق في العيون المتلهفة الى الصباح .

ولكن هذا الفجر ظل في القلوب بصيصا من نور وجمرة من نار ، ولبثت الارواح تغذوه وتنديه حتى تفجر يوم ٨ شباط الماضي كأروع ما يكون فجر التحرر والانطلاق ، ليعقد خيط العروبة المنقطع في بغداد ، وليفسح امام الشعب العراقي العظيم مكانته في قافلة الانبعاث العربي الجديد .

وهكذا يعود العراق الى درب الحرية ليشارك في قيادة الركب ويمنحه القوة والأيد ويعجل به نحو بلوغ غاياته في الوحدة والاشتراكية .

ان عيون الملايين من المواطنين العرب تتلفت اليوم نحو بغداد ، لتبارك لشعبنا العربي في العراق انتفاضته العظيمة ، ولتسترد الامل الكبير الذي كادت تخنقه محاولات الرجعية والتجزئة والانفصال ، ولتستبشر بقرب زوال زبانية الرجعية والتجزئة والانفصال ، وانتصار العربي في كل مكان من دنياه العربية ووطنه الواحد .

فطوبى لك يا بغداد ، وبورك لشعبك الأبي العظيم !

* * *

وان ((الآداب)) التي تحاول ان تعيش القضية العربية بكل أبعادها ، ليسعدها ان تشارك في تمجيد هذه الثورة الرائعة بتخصيص عدد من صفحاتها الاولى لنتاج بعض المفكرين والشعراء ، بينما تترك معظم صفحات هذا العدد الممتاز لمادة ((الرواية الحديثة)) التي كانت قد أعلنت عنها في السابق .

ويسعد ((الآداب)) مجددا ان ترحب بأدباء العراق الاحرار الذين حال الارهاب القاسمي بينهم وبين مجلتهم ، ولا شك في انهم سيحملون للادب العربي الحديث مشاركة ثمينة وغنية .

((الآداب))



قصيدة الى العراق الثائر

عملاءُ قاسمَ يُطلقون النارَ – آهِ – على الربيعْ ..
سيذوب ما جمعوه من مالٍ حرامٍ كالجليدْ
ليعود ماءً منه تَطفَح كلُّ ساقيةٍ يُعيد
ألَقَ الحياة الى الغصون اليابسات فتستعيد
ما لُصَّ منها في الشتاء القاسميِّ . فلا يضيع .
يا للعراقْ !!
يا للعراق : أكاد ألمحُ – عَبْرَ زاخرة البحارْ ،
في كل منعطف ودربٍ أو طريقٍ أو زقاق ،
عَبْر الموانيء والدروب –
فيه الوجوهَ الضاحكاتِ تقول : « قد هرب التتار
وانهار جنكيزُ اللعين ، وخرَّ آلهةُ النُّضار ،
والله عاد الى المساجد بعد أن طلع النهار .
طلع النهار فلا غروبْ ! »
يا حفصة [1] ابتسمي فثغركِ زهرةٌ بين السهوب ؛
أخذتْ من العملاء ثأركِ كفُّ شعبي حين ثار
فهوى الى سَقَرٍ عدوُّ الشعب فانطلقت قلوب
كانت تخاف فلا تحنُّ الى أخٍ عبر الحدودْ
كانت على مَهَلٍ تذوب
كانت إذا مال الغروب
رفعت الى الله الدعاءَ : « ألا أغِثْنا من ثمود ،
من ذلك المجنون يعشق كلَّ أحمرَ ، فالدماءْ
تجري وألسنة اللهيب تُمَدُّ ، يُعجبه الدمارْ !
أحرقه بالنيران تهبط كالجحيم من السماء ،
واصرعْه صرعاً بالرصاص ، فإنَّه شَبَحُ الوباء . »

● ● ●

هرع الطبيبُ اليَّ – آهِ .. لعلَّه عرف الدواء
للداء في جسدي فجاء –
هرع الطبيب اليَّ وهو يقول : « ماذا في العراق ؟
الجيش ثار ومات قاسمُ . » ... أيُّ بُشرى بالشفاء !
ولكدتُ من فرحي أقوم ، أسيرُ ، أعدو درنَ داء .
مرحى له .. ايُّ انطلاق !
مرحى لجيْش الأمَّة العربيَّة انتزع الوثاق !
يا إخوتي بالله ، بالدمِ ، بالعروبةِ ، بالرجاء
هبُّوا فقد صُرع الطغاةُ وبدَّد اللَّيْلَ الضياء
فلتحرسوها ثورةً عربيةً صُعِقَ (الرفاق)
منها وخرَّ الظالمون . لأن تمّوزَ استفاق
من بعد ما سرق (الزَّنيمُ) سناه ،
فانبعث العراق

لندن – مستشفى سانت ماري

بدر شاكر السياب

(١) احدى شهيدات الموصل ، قتلها الشيوعيون ومثلوا بها .

ثورة الجماهير الشعبية العربية في ثورة العراق



بقلم الدكتور عبد الله عبد الدائم

يقدم الواقع العربي الدليل تلو الدليل على حيوية القوى التي تحركه ، وتصميمها على الاغتناء والتكامل والنصر . وأمام تشكيك المشككين ، وتساؤلات المتسائلين، يجأر الوجود العربي حيا قويا مريدا . وأمام السموم التي يحاول ان يزرعها ضعاف النفوس او الغرباء عن كيان الامة أو أعداؤها ، والتي تريد ان تتنكر لصفحة الحياة العربية فلا ترى فيها وجهها الحقيقي ولا تدرك معناهـا الاصيل وتفرض عليها من الاوصاف المقتسرة والتحليلات المصطنعة ما ليس منها في قليل أو كثير ، تنهض الحقيقة العربية، وتنهض الادلة الموضوعية المشخصة ، لتقول بلسان لا لبس فيه ان في الوطن العربي اتجاهات أصيلة وطاقات روحية واعية ناضجة ، تسير كالسيل في طريق تجميع كل شيء من أجل تحقيق الحضارة العربية الموحدة والانبعاث العربي الكبير .

ترين على هذا الوجود بين الفينة والفينة سحب وظلال سوداء وتغشاه الغواشي ، شأن كل وجود يتشقق ليقوى ، ويتفجر لترسخ أوتاده . ويخضع هذا الوجود لجزر بعد المد ولاعصار بعد الاشراق ، يخرج منهما بمزيد من مد وفضل من نور ، فاذا الحاقدون الشامتون يرون في العرض جوهرا وفي الهامش أصلا وفي عثرات الطريق عجزا وقعودا . غير ان الواقع ، الواقع الحي النابض، ما يلبث حتى يصفع التخرصات ، ويهزأ بعشاق المآسي وغربان الجنائز ، فيشرئب من قلب الموج الهادر شامخا ويطلع من لج الازمة ظافرا .

هكذا يحاول القاعدون العاجزون من أبناء الامة العربية او الغريبون عن روحها وتيارها ان ينصبوا عجزهم مذهبا ويجعلوا من غربتهم نظرية وفلسفة ، فيضفوا على الواقع العربي ما ليس فيه وما هو قائم في خور نفوسهم وهجانة تفكيرهم . وهكذا يحاول الحاقدون والاعداء ان يصفوا الحياة العربية ، كلما أصابها ضر أو عراها غم ، بما يريدون ان تكون عليه وبما يريدون لها من ضياع وانهيار .

ثم تأتي الكلمة ، الكلمة الصادقة الحاسمة ، كلمة الحياة العربية التي استمرت منذ سنوات طوال تصارع الادواء والمفاسد والمكائد كلها وتشق من خلالها جميعها طريق القوة وسبيل المصير العربي.

بالامس ، بعد قرن ونيف من العسف والتشويه يقوم بلد عربي كاد الاذلال يضنيه وكاد الاستعمار يبيد قواه، فيشرئب كالنمر ، من خلال القيود والوهن ، وينتفض من خلال المرض والاعياء ، ويبني في سنوات معدودات ، ثورة شعب غدت علما على ثورات الشعوب ، ونضال امة اليه ينتسب النضال ، ويحقق ما بدا حلما لاعدائه وما بدا وهمًا وخيالا للمشككين الخائرين ، **يحقق الجزائر العربية** المستقلة ويجعل منها صرحا للثورة العربية الشاملة .

وبالامس القريب ، في أقاصي الجزيرة العربية ، في بلد القرون الوسطى ، وفي قلب حكم الجهالة والوحشية والتخلف ، **تشب اليمن وتمسح كرى السنين وتمزق عفن الاجيال** ، لتقيم في ذلك المجتمع الذي ما عرف طعم النور ولا ذاق مرأى الانسانية نواة نامية قوية لحرية الانسان العربي ، ولتطلق قوى الجماهير الغفيرة التي ترزح تحت اثقال العبودية ، مفجرة لديها طاقات الابداع الحقة من اجل الغد العربي الناهض .

وفيما هو أقرب من الامس ، فيما لا يزال أمام كل عين وعبر كل جارحة ، **يأتي العراق فيمحو سنوات الاضطهاد والشعوبية بكل قسوتها وثقلها ، ويخرج صافيا عربيا أصيلا ، يقهقه حتى الاعماق هازئا من كل من تسول له نفسه التنكر لخط التاريخ العربي ومعاكسة الركب الزاحف ، يأتي العراق المنظم الثوري مبينا ان لا مساومة على مصير الامة وان لا هوادة في حكم التاريخ على أعدائها.**

ويبلغ هذا العراق الثوري مرحلة جديدة في النضال العربي ، ويعبر عن طاقة مستحدثة من طاقات هذا النضال. انها طاقة العمل المنظم ، العمل الشعبي ، العمل الجماعي. انها طاقة الحركة التي تنبثق وسط الجماهير لتكون وهذه الجماهير شيئا واحدا وروحا واحدة . انها الثورة التي لا ترضى ان تكون مجرد معبر عن ارادة الجماهير ، بل تريد ان تكون هي الجماهير . انها الثورة التي تتصل اتصالا مباشرا حيا بمصلحة الجماهير الكبرى من ابناء الوطن وبأهدافها وصبوات نضالها ، لتتخذ من هذا كله شعار عملها واداة نضالها . انها وسط هذه الجماهير وفي قلبها، وليست على السطح منها او فوقها .

وبفضل هذا الموقف الجديد ، يدخل النضال العربي مرحلة عامرة بالعطاء غنية بالامكانيات . لم يعد هذا النضال شرارة تطلق الشعلة ليتلقفها بعد ذلك من يتلقفها، وليستضيء بها من يريد ان يستضيء ، وليستغل نورها احيانا من يحلو له الاستغلال . بل غدا عملا مكتمل البنية هو المحرض وهو المنفذ ، هو المحرك وهو المتحرك .

لقد شهد الوطن العربي في فترات كثيرة مواقف نضالية نستطيع ان نسميها مجهضة ، تعطي نفسها مهمة شق الطريق واثارة الثورة ، ثم تقف عند هذا الحد تاركة للظروف والمناسبات مهمة انجازها ، بل مخلية ذلك ، بضرب من التفكير السحري ، لمعجزات لا بد ان تقع . **أما اليوم**

فنستطيع ان نقول ان النضال العربي دخل مرحلة النضال العلمي المنهجي المنظم ، الذي يأبى ان يدع الامور للصدف والمناسبات ، والذي يعتمد على قوى منظمة واعية تنجز المهمة وتتولى تحقيق الهدف . وعند ذلك يأخذ النضال كامل معناه ويصل الى مستقره الحقيقي ما دام الشعب هو رائده وهو اداته ، وما دام من اجل الشعب وبالشعب.

ان ابرز مميزات الثورة العراقية الجديدة هذا الاساس الشعبي الذي تستند اليه ، والذي هو غذاؤها الدائم وموقدها الخصيب . **انها ثورة شعب** ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، يلتئم فيها عمل الطليعة بعمل الجماهير وتوجه فيها ارادة الجماهير نضال الطليعة ، ويلتقي عندها المدني بالعسكري ، فيحمل المدني السلاح ويخوض المعركة جنبا الى جنب مع العسكري ، ويلتقي هذا وذاك في توجيه سياسة الحكم ، على قدم المساواة وضمن جو من المشاركة والتفاعل في الرأي . ويستمد الجميع معاييرهم ومقاييسهم من الاصول الشعبية التي يرتبطون بها ومن مقاييس النضال الجماهيري الشعبي الشامل .

وعندما تكون الثورة شعبية ، وعندما تكون جذورها عميقة الاتصال بحياة الجماهير وارادتهم وحاجاتهم، بل عندما تكون هي الجماهير ، يغدو العمل الجماعي نتيجة طبيعية ، وتغدو الارادة الديمقراطية المشتركة ، هي الارادة الطبيعية . والثورة التي قامت على سواعد الشعب، متمثلة بقواه المنظمة وما وراءها من ارادة والتفاف شعبي، لا بد ان يظل هذا الشعب اداة تطويرها ونمائها ، وان تكون ارادته الجماعية هي الموجهة الحاكمة . وعند ذلك تأخذ المشكلة التقليدية الازلية ، نعني مشكلة تحقيق ديمقراطية شعبية لا تنسى مطالب الديمقراطية السياسية والاجتماعية معا ، طريقها الى الحل ، ما دامت الثورة في اصلها وانطلاقتها ثورة شعبية قامت على اساس ارادة الجماهير الحرة في حياة اجتماعية اشتراكية حرة .

وهكذا تغدو المؤسسات الديمقراطية ، من منظمات نقابية وطلابية الى تعاونيات وجمعيات فلاحية ، الى منظمات حزبية ، هي الاساس الذي تنعقد حوله مثل هذه الديمقراطية الشعبية ونقطة الانطلاق الفعالة المجدية نحو الديمقراطية التي يتحقق فيها التوازن والتفاعل بين الحرية السياسية والتحرير الاجتماعي والاقتصادي. وبذلك يقتحم المجتمع العربي تجربة جديدة حقة ، فيها جهد ايجابي من اجل الخروج من بين قرني الاحراج في مسألة الديمقراطية : أي بين الديمقراطية البورجوازية الليبرالية وبين الديمقراطية الاجتماعية الدكتاتورية . ولا نقول ان مثل هذه المهمة ، مهمة الجمع الحي بين مطالب الديمقراطية السياسية والديمقراطية الاجتماعية دون ان تنقلب اولاهما الى ديمقراطية بورجوازية ودون ان تغدو الثانية ديكتاتورية، مهمة سهلة ميسورة . غير اننا نجد فيها المشكلة الجديرة بأن تنصب عليها الجهود ، لانها قمينة وحدها بان تخرج الوضع العربي من كثير من الصعوبات التي يواجهها منذ سنوات والتي سيواجهها دوما ان لم يقم مثل هذا الجهد الذي غدونا نجد نظائر له في كثير من بلدان العالم ، والذي هو أمل الانسانية أنى كانت .

وطبيعي أن يأخذ هذا الجمع بين روح الديمقراطية السياسية وروح الديمقراطية الاجتماعية شكلا يأتلف مع ظروف الواقع ومع تطور الاحداث ، وطبيعي ان لا تكون له صيغة مطلقة محددة المعالم سلفا . غير ان الهام فيه هو الارادة الجادة لبلوغه ، والانطلاق من موقف الجمع هذا، على ما فيه من عسر ، بدلا من التماس الحلول السهلة الحادة : التماس احد الطرفين المسرفين للديمقراطية . الهام فيه ان تكون الظروف والصعوبات العملية فرصة لتذليل أكبر قدر منها من أجل الانطلاق في الطريق السليم، لا حجة وذريعة لركوب مركب التطرف الديكتاتوري او التناقض البورجوازي.

وتيسر هذه المهمة في العراق ، كما سبق ان قلنا، نقطة الانطلاق السليمة التي انطلقت منها الثورة ، نعني نقطة الانطلاق الشعبية التي ائتلفت فيها ارادة الجماهير والتي عبرت عن اندماج بديء بين التنظيم الديمقراطي الحر وبين الارادة الثورية الجادة في طريق التحرير الاجتماعي والاقتصادي.

على أن الذي يضع هذه الثورة الشعبية في مكانها الصحيح فيما يتصل بمسألة الديمقراطية ارتباطها الاصيل، لا بالجماهير الشعبية والمنظمات الشعبية في العراق وحده ، **بل بالجماهير الشعبية والمنظمات والحركات الثورية في الوطن العربي كله** . فالارادة الشعبية هي في حد ذاتها وأنى وجدت ، في العراق أو غيره من البلدان العربية ، **ارادة عربية مشتركة موحدة ، تعبر عن عمق الاتصال بين الثورة الاجتماعية التي تريدها الجماهير وبين النضال العربي الموحد من اجل اهداف هذه الثورة ، التي هي اهداف قومية لا اهداف محلية واقليمية فحسب.**

وفي الظروف التي تجتازها البلاد العربية ، وفي التكوين الاصلي لبنيتها ، لا مجال الى الحديث عن ثورة اشتراكية اجتماعية ناجعة كاملة ضمن اطار الانفصال والتجزئة. ومن مقومات الاشتراكية في البلدان العربية ان تعتمد على ارادة الجماهير العربية الموحدة ضد ارادة أعدائها أولا. وان تعتمد ثانيا على القوة الكبرى الاجتماعية والاقتصادية والتحررية الثاوية في تكامل أجزاء الامة العربية وتفاعل ثرواتها وامكانياتها . والعمل للكيان العربي الموحد، أيا كان التنظيم القانوني والدستوري لهذا الكيان ، يبدو يوما بعد يوم الشرط الاساسي لتحقيق نظام اجتماعي اشتراكي ناجح ، ولحماية هذا النظام من اعدائه في داخل البلاد وخارجها . ويبدو ذلك بدهيا اكثر ، في الظروف التي نرى فيها الدول المتباعدة فيما بينها تلجأ الى وحدات اقتصادية وغير اقتصادية من اجل حماية انتاجها وزيادة طاقاتها الاقتصادية . أو نحن في حاجة في هذا المجال الى ان نذكر بالنظريات الاقتصادية التي تقول ان كل تفاعل بين نظامين اقتصاديين ، لا سيما عندما يكونان في دولتين متقاربتين ، يؤدي الى ارتفاع في الانتاج والثروة في مصلحة كلا البلدين معا ؟ من هنا ندرك عابرين سقم الاقوال التي تحاول ان تثير المصالح الاقتصادية الخاصة بكل دولة عربية جاعلة من كل وحدة او اتحاد زوالا لهذه المصالح أو استغلالا تقوم به الدولة الكبيرة او الفقيرة للدولة الصغيرة او الغنية . ولنقل مرة أخرى ان الوحدة او الاتحاد بين البلدان العربية تفاعل منتج وليس ضما عدديا ، ومن شأن التفاعل ان يولد طاقة وثروة جديدة تفوق ما ينتج عن مجرد تجمع الاجزاء ، وينقلب خصبها لفائدة جميع الاجزاء.

وهكذا تستبين لنا المعاني القوية الثاوية في ذلك الاتجاه الذي عبرت عنه تصريحات المسؤولين في العراق، نعني الاتجاه نحو الانفتاح على النضال العربي المشترك، ونحو وحدة النضال الشعبي وتأييد امال الشعب العربي في جميع اقطاره ، ونحو التضامن مع الحكومات العربية

المتحررة . انه يعني الالتقاء الحميم بين ارادة الجماهير الشعبية في العراق وارادة الجماهير لشعبية في كل بلد عربي، والوحدة الكاملة بين اهداف هذه الجماهير، وضرورة تنظيم نضالها الموحد في سبيل هذه الاهداف . **ويزيد في ضرورات هذا الانفتاح على النضال المشترك ان ثورات شعبية تحررية قامت في العديد من اجزاء الوطن العربي ، وان هذه الثورات ترجمة لمطالب شعبية واحدة ولارادة جماهيرية واحدة ، وتعبير عن تجربة نضالية مشتركة ، ولذا فمن الطبيعي لها ان تلتقي وان تتفاعل مع سائر الحركات والمنظمات التحررية في البلدان العربية** من اجل وضع نتائج التجربة التي قام بها كل بلد في خدمة سائر التجارب التحررية في الوطن العربي ، ومن اجل الوصول الى توحيد الدروس التي تقدمها هذه التجارب والخروج منها بنتائج واقعية تأتلف مع المطالب والاهداف المشتركة للامة العربية جمعاء من جهة ومع الاوضاع الخاصة بكل بلد عربي من جهة ثانية .

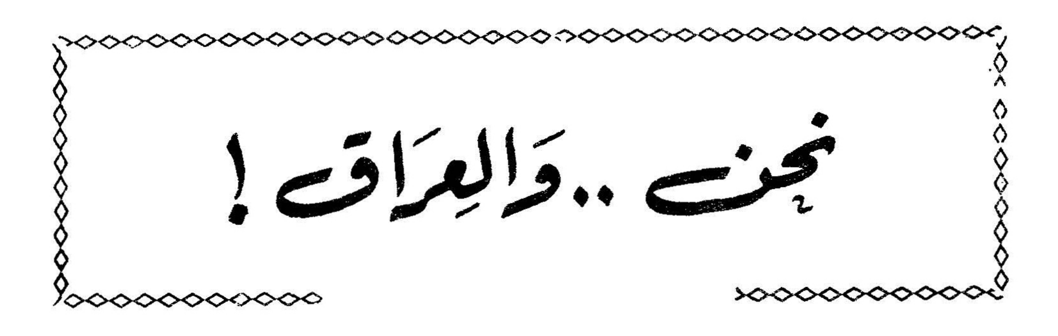
وهذا الاساس الشعبي للديمقراطية ، الذي يجعل منها ديمقراطية شعبية تؤمن بالحرية من اجل التحرر الاجتماعي والاقتصادي وبالتحرر من اجل الحرية ، والذي يجعل منها بالتالي ديمقراطية اشتراكية وأداة من ادوات النضال العربي المشترك من اجل الكيان العربي الموحد الذي تأخذ فيه الحياة الاشتراكية الديمقراطية أكمل صورها ، يحدد من تلقاء ذاته حدود الديمقراطية وقيودها: فالديمقراطية العربية ما دامت ديمقراطية شعبيةاشتراكية عربية ، لا بد ان تكون حدودها حدود العمل لهذهالاهداف، ولا بد ان تنفي كل حرية لاعداء الاتجاه القومي العربي او لاعداء الاشتراكية او لاعداء الشعب . والحرية السليمة بهذا المعنى ، التي تسقي من هذا الاساس الشعبي ، هي الحرية ضمن اطار الاهداف القومية الكبرى ، وعلى رأسها هدف الوحدة وهدف الاشتراكية . وفي قلب هذا الاطار يمكن ان تأخذ الحرية منطلقها ويمكن ان يقوم التعدد والتنوع والخلاف في الاجتهاد وفي الرأي على أوسع نطاق . فمثل هذا التعدد والتنوع شرط من شروط التجدد والتقدم وتجاوز الذات ، وأداة من أدوات الحوار المنتج الخصيب .

* * *

وبعد ، هنالك أشياء وأشياء تثيرها ثورة العراق في الاذهان ، وهنالك مسائل ومسائل تطرحها على الاقلام . غير انها جميعها تتحلق في نظرنا حول هذه البذرة الخصيب التي انطلقت منها ثورة العراق، حين انطلقت انطلاقا شعبيا جماعيا تثوي فيه ارادة الجماهير الديمقراطية الوحدوية . **ولهذا يتطلع اليها العرب في كل مكان ، ويرون فيها قوة جبارة لا بد ان تحمل وتنتم . فمقياس الثورية في أي ثورة عربية ان تعبر عن ارادة الجماهير وان تقوم على يد الجماهير** . اذ ان هذه الارادة وحدها هي الارادة الاشتراكية العميقة الحية التي لا تقبل الزيف ، وهي الارادة العربية التي تكون الوحدة اساس وجودها وازدهارها، وهي الارادة الديمقراطية التي تعبر بعمق عن ارتباط الحرية بالتحرر الاجتماعي ، لانها ارادة الكثرة الغالبة من المواطنين وارادة القوى الاساسية في بناء أي مجتمع. ان طبيعة الصراع القائم اليوم في البلدان لعربية يرتد في النهاية الى صراع بين مطالب الكثرة الغالبة من الجماهير الشعبية في الوطن العربي التي ترتبط بها حياة الامة وتقدمها والتي يرتبط وجودها المتفتح الفعال بقيام الاشتراكية والوحدة والديمقراطية ، وبين مصالح القلة من المتفعين بأوضاع التجزئة والاستغلال الاقتصادي ودكتاتورية رأس المال والفساد الاجتماعي ، نعني طبقة الفئات الحاكمة الرجعية ، واصحاب رؤوس الاموال الكبيرة الذين ترتبط مصالحهم بمصالح التجزئة وبمصالح الاستعمار، والمستغلين للتخلف الاجتماعي والصراع الطبقي او العنصري او الطائفي او الديني او غيره من امائر لفساد .

وهذا يعني شيئا واحدا وهو ان سبيل الامة العربية هو سبيل الشعب ، بقواه المنظمة وبنضاله الموحد في جميع اجزاء الوطن العربي . ومن هنا بدأت ثورة العراق، وعنده ستلتقي سائر الحركات الثورية التحررية في البلدان العربية في زحف كبير هادر نحو اهداف الشعب العربي .

عبد الله عبد الدائم



ظلت مجلة « الاداب » طوال اربعة اعوام – منذ صدورها عام ١٩٥٣ حتى مطلع عام ١٩٥٧ – تعاني ازمات شديدة في عهد نوري السعيد البائد ، على اثر تعرضها المنع المتواصل من دخول العراق . وقد واجهت المجلة ، في احيان كثيرة ، أمر الاحتجاب عن قرائها نهائيا ، باعتبار ان سد سوق العراق في وجهها كان يعني حرمانها من اكبر حظ لها في الرواج .

ثم تغلبت « الاداب » على هذه الازمة تغلبا جزئيا بأن اضافت ست عشرة صفحة على صفحاتها الثمانين المعتادة كانت ترسلها الى جميع الاقطار العربية ، باستثناء العراق الذي كانت ترسل اليه النسخة المعتادة ، تفاديا للمنع .

على ان المجلة لم تتخل لحظة واحدة عن ثوريتها ، حتى في تلك النسخة المرسلة الى العراق ، بدليل انها منعت مرات عديدة اخرى عام ١٩٥٧ من دخول العراق ومن دخول اقطار اخرى كالاردن والسعودية .

وصحيح ان المجلة قد تحملت زيادة النفقات باضافة تلك الصفحات للبلاد الاخرى ، ولكنها تحاشت بذلك التدبير سد السوق العراقية لبضعة اعداد ، فازاحت الشبح الذي كان يتهددها بالاحتجاب النهائي .

ولا مناص من التأكيد هنا بان المجلة او الكتاب اللذين لا يدخلان العراق ، لابد ان يعودا على صاحبهما بالخسارة الباهظة . ذلك ان سوق العراق هي اروج الاسواق العربية الكتب والمجلات . من اجل هذا لم يكن مفر « للاداب » من اللجوء الى ذلك التدبير المؤقت الذي لم يدم اكثر من عام ، لاسيما وانها – كما هو معلوم لدى الجميع – لاتعتمد على اية مساعدة من اية حكومة او جهة او مؤسسة .

ثم عادت سلطات العراق عام ١٩٥٨ الى منع المجلة ، الى ان قامت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، فزال ذلك الكابوس الذي كان يؤرق الشعب العراقي الراقي العظيم ، والذي كان فى نطاقنا الضيق على وشك ان يخنق « الاداب » . وعاد القراء العراقيون بعد ذلك يقبلون على المجلة اقبالا عظيما مكنها من مواصلة رسالتها وتثبيت اقدامها والتزام خطتها في عالم العروبة والادب . ثم انشئت « دار الاداب » لتدعم المجلة وتجنبها قسوة الازمات وتساعدها على اجتياز المصاعب .

وهكذا استطاعت « الاداب » ان ترسخ قدمها ، وظل قراؤها في الدنيا العربية الواسعة مخلصين لها اخلاصها لهم ، في الوقت الذي كانت تتداعى فيه معظم المجلات الادبية الاخرى ، فتسقط او تضعف او تأسن .

وقد اصدرت « الاداب » في ايلول ١٩٥٨ عددا ممتازا خاصا ب « الثورة العربية في لبنان والعراق » حيت فيه الثورتين واستأنفت نشاطها بعد اضطرارها الى الاحتجاب بضعة اشهر بسبب الثورة في لبنان .

ولكن لم تمض اشهر قايلة على ثورة ١٤ تموز حتى بدأ قاسم يحرفها عن دربها العربي السليم ويزيف خطوطها، وكان ان قامت ثورة الشواف في الموصل ، وبدأت «الاداب» تناهض الحكم القاسمي بكل قوة وصراحة ، فمنعت من دخول العراق زهاء عام ونصف ، ثم سمح لبعض اعدادها، وظلت تعاني من المنع ، وكان الشيوعيون في العراق يحاربونها حربا شعواء ويستعدون عليها السلطات ، الى ان انهار حكم قاسم في ١٤ رمضان الماضي .

مقتطفات مما نشرته « الاداب »

تحت عنوان « الارهاب الجديد » في العدد الرابع ، نيسان (ابريل) ١٩٥٩ كتب رئيس التحرير افتتاحية يقول فيها :

« لا شك في ان اخفاق ثورة الشواف في الموصل يعد نكسة لثورة ١٤ تموز العراقية ، وللقضية العربية بصورة عامة . ذلك ان الامل كان معقودا على نجاحها لتقويم الانحراف الذي اصاب آهداف ثورة ١٤ تموز على يد عبد الكريم قاسم وايدي الشيوعيين من ورائه .

« على ان المواطن العربي الذي يؤمن ايمانا صادقا بالوحدة واثق من ان الشعب العربي في العراق لن يمكن الشيوعيين طويلا من رقاب ابنائه ، وانه سيحطم الارهاب الجديد الذي ورثه قاسم عن نوري السعيد وانه سيشل تلك « الايدي القذرة » التي لا تتورع عن ان تلغ في دماء القوميين العرب الاحرار من اجل تحقيق اهدافهم في السيطرة والحكم.

« لقد كنا واثقين من ان معركتنا مع العملاء آتية لا ريب فيها بعد ان تخف حدة المعركة مع الاستعمار ، لاننا كنا مؤمنين ابدا بان الشيوعيين « مرشحون للخيانة » في كل لحظة ، وان تعاونهم مع العناصر الوطنية المخلصة ليس الا خطة من خطط التكتيك الشيوعي الذي يؤمن « برفقة الطريق » ولكنه لا يقيم كبير وزن لقيم الشرف والكرامة والضمير . ولقد كنا على ثقة من ان الشيوعيين يزيفون افكارهم حين يعلنون تأييدهم للوحدة العربية ، لانهم لن يلبثوا طويلا حتى يفتر هذا التأييد ، ويستبدلوا به الدعوة الى « الاتحاد » ، ثم ينقلبوا الى « التضامن » ثم ينقلبوا الى محاربة القومية العربية عمليا ليظلوا منسجمين مع مبادئهم في محاربة الفكرة القومية وفي مكافحة اية فكرة تحول بينهم وبين الاستيلاء على مقاليد الحكم .

« ومن اجل هذا لم ندهش ولم نستغرب ان يلجأ الشيوعيون الى ما لجأوا اليه من الارهاب والمجازر والتقتيل فهذا هو اسلوب « الديموقراطية » الذي يؤمنون به ، الديموقراطية التي تعني الارهاب والكبت وخنق الحريات وفرض كابوس مريع يؤثر الشعب تحته ان يلزم الصمت ولو الى حين .

« ان اسلوب القمع الذي لجأ اليه قاسم بمساعدة الشيوعيين وما سماه بالمقاومة الشعبية يذكرنا بالاسلوب الذي يلجأ اليه الشيوعيون في كل بلد يشعرون فيه ان مصالحهم مهددة . فاذا كان الشعب العربي ثائرا اليوم في كل مكان من الارض العربية على عهد قاسم ، فمن اجل

ان يرد للديموقراطية معناها الحقيقي الذي يستطيع في ظله ان يعبر عن ارادته التعبير الحر الصادق .

« والشعب العربي في العراق لن يصمت طويلا على حكم الارهاب الجديد ، ولن يسمح للشيوعيين والشعوبيين وكل العملاء ان يمنعوه من التعبير عن ارادته في تحقيق الوحدة ، حلمه الاسمى منذ قرون واجيال .

ان الكلمة الاخيرة ستبقى ابدا للشعب العربي الحر في العراق».

ونشرت « الاداب » في العدد الخامس (نوار ، مايو) من العام نفسه قصيدة للشاعر سليمان العيسى بعنوان « قتيلة السلام الاحمر » مهداة « الى الطفلة العربية التي مر السلم الاحمر على جثتها في بغداد » ، كما نشرت للشاعر نفسه في العدد السادس (حزيران - يونيه) قصيدة بعنوان « النجم الاخضر وقتيلة الوصل حفصة العمري » وقصيدة اخرى لناجي علوش مهداة الى بغداد بعنوان « المدينة والثائر الشجاع » .

وبعد سنة كاملة من قيام ثورة ١٤ تموز ، كتب رئيس التحرير في العدد الثامن (اب - اغسطس ١٩٥٨) مقالا افتتاحيا بعنوان « ثورتا تموز » جاء فيه قوله :

« لم تعش ثورة ١٤ تموز على وجهها الحقيقي الرائع الا بضعة اسابيع ، ثم قتلها الشيوعيون اذ حرفوها وزيفوا حقيقتها وصرفوها الى غير الاتجاه الذي رصده لها ضمير الشعب العربي في العراق وفي الوطن العربي كله .

« ونحن اذا احتفلنا اليوم بذكرى ١٤ تموز ، فانما نذكر الثورة الطفل التي ولدت في مصهر الالم العربي النبيل في كل جزء من اجزاء الوطن الكبير - تلك الثورة التي كانت جنينا في صدر كل انسان عربي مهما ابتعدت به المسافة عن بغداد ، لان كل انسان عربي كان يعيشها في ضميره ويغذيها ويترقب يوم ولادتها ، فلما خرجت هذه الثورة الى النور ، فرح بها سبعون مليونا ، لانهم جميعا قد اجنوها في صدورهم واصابوا في مخاضها اشرف العذاب وانبله . وهم اليوم ، بعد مرور عام ، لا يؤمنون بان ثورتهم هذه قد ماتت ، بل مات المسخ المشوه الهجين الذي استبدله مزيفو الحقيقة الإنتهازيون . وليس في اذهاننا اليوم ولن يكون في اذهاننا الى الابد الا صورة تلك الانتفاضة النضرة الرائعة التي هي حلقة متينة من سلسلة الانتفاضات الكبرى في تاريخ خلقنا الجديد .

« ولم يطل بالشعب العربي الانتظار ليدرك ان الذي كان بيده الحديد والنار ، راح يرهب بهما العناصر القومية المخلصة ليمحو على الشفاه شعارات العروبة والوحدة ويلوح بديلا عنها بشعارات زائفة تحتمل كل تاويل وتناقض اشد التناقض ما يفرض في شعارات كل ثورة من وضوح واخلاص وصدق . ثم اتاح للانتهازية الشيوعية ان تمارس ارهابها بالضغط والتنكيل والجر بالحبال ، وظل يلعب لعبته الصامتة الغامضة التي قد تدل على كل شيء ، الا على انه ثوري مؤمن مخلص شريف .

« وطوال هذا العام الذي انقضى على الثورة ، هل توضحت خطوط السياسة القاسمية الا ان يكون الوضوح في معاداتها للعروبة والقومية العربية واضطهاد العروبيين والقوميين العرب ؟...

« ولقد استطاع قاسم ، ومن ورائه الشيوعيون المرشحون ابدا للخيانة ، ان يضللوا قسما كبيرا من الشعب العربي في العراق وان يخضعوا القسم الباقي للارهاب ، فتعطلت الطاقة الشعبية الواعية وشلت امكاناتها الثورية .

« ولكن الضمير العربي الذي استيقظ ماردا جبارا لن يدع الايدي الاثيمة القذرة تلغ في دماء ابنائه طويلا ، فان هذا الضمير هو الذي يخط القدر العربي الجديد ، ولا مرد لهذا القدر .. »

*

وكتب رئيس التحرير تحت عنوان « في قضايا القومية » (العدد التاسع - ايلول ، سبتمبر) كلمة عن محكمة المهداوي قال فيها :

« أجمعت الاوساط القضائية والحقوقية على ان محكمة المهداوي هي اعجب محكمة في التاريخ ، وان الاساليب التي تلجا اليها في المحاكمات، فيما يخص المتهمين والشهود ، تتناقض مع كل عرف في المحاكم المحترمة، حتى ان الذين وصفوا هذه المحكمة بانها « سيرك » لم يجانبوا الخطأ ولم يتعدوا الصواب .

« وقد صرحت لنا صحفية عراقية زارت لبنان اخيرا بان الشعب العراقي انما يصغي الى محاكمات المهداوي على سبيل التسلية وازجاء الفراغ ، من غير ان يكن لها اي احترام .. والجدير بالذكر ان هذه الصحفية تؤيد قاسم كل التاييد ، بل هي قد اوفدت الى لبنان لتبث الدعاية لرئيس الوزارة العراقية !

« ولعل المهداوي نفسه ومن وراءه قد فطنوا الى صفة التسلية هذه التي تقترن بالمحكمة التي دعت نفسها محكمة الشعب ، فراوا من الخير المضي في هذا السبيل لالهاء الشعب العراقي عن قضاياه الاساسية وصرفه عن العمل لصالح القضية العربية ..

« على ان مايؤذي في هذه « التسلية » ذلك التبجح المغرور الذي ينفضه المهداوي كل ساعة على المستمعين . فنحن حين نستمع اليه يردد في غير ملل قوله « انا مثقفون » ويحاول ان يعرض الوان ثقافته بمناسبة وغير مناسبة - حين نستمع اليه يفعل ذلك نشعر - كما لم نشعر من قبل قط - بخجل من ثقافتنا ومن الثقافة اجمالا ! »

وفي العدد نفسه قصيدة للشاعر رفيق الخوري بعنوان « التتر الحمر في كركوك » .

وجاء في افتتاحية العدد الاول الممتاز الخاص بالادب الثوري (كانون الثاني - يناير - ١٩٦٠) مايلي :

« عانت « الاداب » في عامها السابع من منع دخولها طوال السنة الى العراق العزيز - الذي نرجو ان تنفرج عنه الغمة قريبا - كما عانت من منعها ومصادرتها في اقطار اخرى . ولكن ذلك اكسبها مزيدا من ثقة قرائها في جميع اجزاء الوطن العربي . وهذه الثقة هي التعويض الحقيقي عن كل خسارة تلحق بالمجلة التي لن يكون طلب الربح المادي من اهدافها يوما . »

وفي العدد نفسه قصيدة للشاعر سليمان العيسى بعنوان « صيحة الرواد » جاء فيها قوله :

بغداد .. جرحك في صدري ، اوقظه
ولو هدات لكنت اللفح والضرما
اجيل طرفي على ستين قد درجت
فما ارى جدة فيها ولا قدما
من مذبح بدم الاحرار مشتعل
لمذبح بقرابين العلى ازدحما
السابقون الى الميدان ما هداوا
ليمنحوا الخيل بعض الروح واللجما
« ام الطبول » تدق السمع صامتة
ياروعة الصمت يطوي صدرها قسما
اذا تمطيت يا بغداد عن عربي
لنعرفن بك العملاق والقزما
لتشهدن وقاحات غصصت بها
الامة ملء السمع الدهر ام امما ؟
ماذا اغنيك يا ارضي ومعركتي
بين المحيطين تجري في دمي زخما
نشيدي البكر ما « سري » (١) بشهقته
املي وما « ناظم » (٢) في نزعه نظما ...

وقصيدة اخرى للشاعر عدنان الراوي بعنوان « شهيد » مهداة الى

---

(١) الشهيد رفعة الحاج سري .
(٢) الشهيد ناظم الطبقجلي .

اخيه الشهيد سعد الله يقول فيها :

« اخي الذي لم اشتر له الكفن
ولم أوسده ضلوع الانين
ولم اقل له اخي الوداع
اخي الذي مات فداء للوطن
اخي الشهيد
اخي الذي مات فداء للوطن
في عهد انصار السلام الطغاة
في عهد ذلك الرجيم
عبد الكريم
باسم السلام يحكم الجبان في البلاد
باسم السلام يقتل الرجال
وينشر الدمار والمحن
يستعبد الوطن
ويزرع الارهاب والدماء والدموع
في كل بيت في العراق
في كل ساحة وحي
لينبت الحقد اذن يا سماء
ولتغسل الدماء
ارض بلادي من بقايا الطغاة
لتخلد الحياة
للشعب للاحرار من جديد
في كل بيت من بيوتنا شهيد
وطفلة وام
وفي شبابنا العتيد
عزم وثأر ودم
فللغد الجديد
تمضي مواكب الحياة من جديد
ليسقط الصنم

وقصيدة اخرى لشفيق الكمالي بعنوان « اغنية عربية » منها قوله :

بغداد القلعة
نافورة دمع ودماء
« والاوحد » يغتال الثوره
ويئز رصاص
وتخر نجوم
ويعربد مخمور في الحانه
مات الله وعاش « الاوحد »
والسور الاسود
وعيون تلمع في الظلمه
في حقل القضبان
ولهى ترتقب الفجر الاخضر

وفي العدد الثاني (شباط - فبراير - ١٩٦٠) نشرت « الاداب » الافتتاحية التالية تحت عنوان « سلاح الادب » :

« في محاكمة السيد محمد جميل شلش ، حاولت محكمة المهداوي اعجب محكمة في التاريخ ، ان تتخذ مجلة الاداب ، سلاحا ضد المتهم وان تجعلها من الادلة الثبوتية على تجريمه، بدعوى انه كان يقتنيها، وانها كانت تنشر له بعض قصائده . وكذلك كان الامر مع السيد ماهر سعيد وصفي ، وقد وصفت هذه المجلة بانها « عدوة الجمهورية العراقية الخالدة » وان الاشتراك في تحريرها يعتبر جرما يعاقب عليه القانون.

« وهذا يعني ، اخر الامر ، ان جميع الادباء العراقيين الاحرار مجرمون ينبغي ادانتهم واعدامهم ، اما شنقا حتى الموت ، او « سحلا » في الشوارع !

« وليس هذا ما يهمنا معرفته وانما يعنينا ان نعرف رأي محكمة التزييف في فئتين اخريين من ادباء العراق : فئة متذبذبة انتهازية كانت تتظاهر بالقومية العربية ، فتوافي « الاداب » ببعض مقالات او قصائد تنشرها المجلة بدافع من نية حسنة ، حتى اذا انحرفت الثورة العراقية عن اهدافها ، كشفت هذه الفئة عن وجهها الحقيقي الاحمر وراحت تهاجم القومية العربية وتكيل لاقطابها الشتم والسباب ..

« وفئة اخرى كانت تؤمن حقا وصدقا باهداف القومية العربية ، ثم جرفها تيار التضليل ، فانقلبت على اهدافها ، وراحت تهاجم المجلة التي فتحت لاقلامها صدرها !

« ما رأي محكمة التهريج بهاتين الفئتين اللتين شاركتا بتحرير « الاداب » ؟

« اننا لا نتهمهما بالاجرام ، بل بالبغاء الفكري لان افرادهما خانوا الرسالة التي نذروا نفوسهم لها ، فحق عليهم ان يلفظهم الفكر وتلعنهم الكلمة !

« اما «الاداب» فانها لم تناهض الجمهورية العراقية، بل هتفت لها من اعماق صفحاتها ، واصدرت عددا خاصا بثورتها مع شقيقتها الثورة اللبنانية . وانما هي تهاجم قادتها الذين يزيفون حقيقتها ويضمرون لها غير ما رصدت نفسها له . ونحن نؤمن بان المفكرين العراقيين الحقيقيين الاحرار لا يمكن ان يؤيدوا هذا الانحراف ، وانهم قد يضطرون الى التزام الصمت فترة من الزمن لانهم ، من جهة ، لا يسمح لهم بمغادرة البلاد ويخشون من جهة اخرى القتل والتعذيب والاهانة .. ولكنهم في اعماق اعماقهم يعانون مأساة العراق العزيز الذي يخيم عليه اليوم شبح الارهاب الشيوعي الاحمر .

ان هؤلاء المفكرين سيظلون محط امالنا في الحفاظ على شرف الكلمة وقيمة الحرف ، كما سيظلون الممثلين الحقيقيين للفكر العربي الثائر في العراق .

فالى هؤلاء جميعا ، سواء اكانوا مشردين او مضطهدين ام ماثلين

امام محكمة التزييف المهداوية ام صامتين مؤقتا خلف الابـــــواب المرصودة والنوافذ المغلقة ، اليهم جميعا تحيات اخوانهم في سائر اجزاء الوطن العربي . انهم يحملون سلاح الفكر الحقيقي ، ولن يكون النصر في اخر المطاف ، الا لهذا السلاح الشريف ! » .

وفي هذا العدد نفسه قصيدة للشاعر عدنان الراوي بعنـــــــوان « انتصار بور سعيد » ، منها هذه الابيات :

عاد الغزاة على اعقابهـــم جيفا — من خزبهم اربا ينفف في أرب
عاد الغزاة وظل الارذلون عـــلى — ارض العراق تماثيلا من الخشب
من خائن الشعب نوري حطة بعثت — في قاسم الشعب اسبابا الى سبب
هذي التماثيل كف خلف رغبتها — يسوقها ابدا مستعـــمر وغبي
تعنو فتنقاد ضد الشعب طائعة — فتستبد على وهـــم من العجب
حتى اذا الشعب في ارض العراق مضى — يحطم القيد كالبـــركان واللهب
ثاراته تلك في الحدباء يعرفها — على العواميد كالصلبان والنصب
وفي حفائر كركوك ومـا حملت — ام الطبول بماضي فجرها الخضب
ستعلم الطغمة الحمراء ان يـدا — في الشعب تجتثها من اصلها الخرب
سيعلم القاسميون الالــى عبثوا — بالجيش قوتنا في جيشنا اللجب
سلوا البرامكة الماضين حين طغوا — باي منشعـــب لاذوا ومنشعب
يا يوم ينتفض التاريـخ ثانيـة — في كف زاحفة في عين مرتقـب
اليوم .. لا ، لا مفر للطغاة ولا — مأوى ولا عتمـــة تقتاد للهرب

وفي العدد نفسه قطعة مـن الشعر المنثور بعنوان «تموز الجديد» بقلم محيي الدين اسماعيل .

ونشرت « الاداب » في العدد الثالث (اذار ـ مارس ١٩٦٠) ثلاث قصائد تهاجم العهد القاسمي ، اولاها لنازك الملائكة بعنوان « ثلاث أغنيات شيوعية » ، والثانية لشفيق الكمالي بعنوان « صلاة » ومنها قوله :

بغداد تلفلفها الظلمه
والقمر الاخضر غاب
والدرب تجرحه اقدام الجند
والريح رصاص
انفاس التنين الاصفر
سم تتجرعه بغداد
والمنجل يحصد في اصرار
زهرا انبتناه من الصخر
أسقيناه ندى العمر .

اما القصيدة الثالثة فهي لعدنان الراوي «اذار وانصار السلام».

وقد نشرت المجلة في هذا العدد نفسه بيانا من المفكرين العراقيين الاحرار بتوقيع عبد الهادي الفكيكي وشفيق الكمالي وهلال ناجي وعدنان الراوي ومحيي الدين اسماعيل وفيه يتحدثون عن عهد قاسم الارهابي ويسردون اسماء المفكرين والادباء والشعراء الذين شردهم او سجنهم (ومنهـم الدكتور احمد عبد الستار الجواري والدكتور سعدون حمادي الوزيران الحاليان) ويستنكرون ما يعانيه الفكر من مسخ وتشويه .

وعلى هذا المنوال ، ظلت « الاداب » تنسج في معظم اعدادها السابقة فتنشر المقالات والقصائد والاقاصيص التي تكشف ما لحق بثورة ١٤ تموز من زيف وبطلان . وكان من الطبيعي ان تمنع معظم الاعداد من دخول العـــراق ، ولا يفلت من سيف المنع الا بعض اعداد اتفق ان كـانت خالية من انتقاد السلطة الارهابية القاسمية .

اما اليوم وقد قامت ثورة ١٤ رمضان تصحح الزيف وترد الثورة الى نهجها القويم ، فيسعد « الاداب » ان تطل مجددا على قرائها الكثر في العراق العزيز ، وان تفسـح صدرها مرة اخرى لاقلام الادباء العراقيين الاحرار الذين رافقوها في مسيرتها الطويلة الشاقة، ليستأنفوا مشاركتهم الكبيرة في بناء صرح الادب العربي الحديث .

« الآداب »

ابصرت فجرك رغم الف ستار ...

أخي سهيلا حفظه الله ،

اكتب اليك اخر رسائلي من القاهرة وانا في طريقي الى بغداد بعد ان خلعت رداءها الشعوبي المعار وعادت قلعة للعروبة الشماء .
لقد اثبت الشعب العراقي الجبار مرة اخرى ان الشعوب لا يمكن ان تغلب طويلا ، وان الامة العربية لا يمكن ان تعيش مجزأة مستعبدة.
لقد امضيت خارج مسقط راسي ثلاثة اعوام ونصف العام منذ ان شردني طاغية العراق عبد الكريم قاسم وحكم علي بالاعدام لانني احببت وطني ، وقد علمتني الاحداث كثيرا خلال هذه الفترة . واليوم يشرفني ان اوجه اليك رسالة الشكر هذه على مؤازرتكم لنا ايام المحنة، وايام كانت المجلات التي تزعم الحرية ! تغلق صفحاتها عن نتاجنا . وكل ذنبنا اننا ثرنا على الظلم وحاولنا ان نوقف سيل الدماء التي كان يريقها اوحد العراق .

وكنت انت ، وانت وحدك ، في صف الثوار الاحرار من ادباء العراق . برغم انف كل الحاسدين والكارهين والشعوبيين وبرغم الخسائر المادية الكبيرة ، وانني ارفق مع رسالتي هذه قصيدة من أغلى ما عندي اهديها للاداب – مجلة الادباء الاحرار .

اخوكم هلال ناجي

هذي الطغاة بجاحم من نار   يا كعبة الثوار والاحرار

جفت لهاة الدهر من ترديده   فخرَ القرون بمجدك الزخار

« هارون » يسأل كيف يحكم داره   علج من الاعجام والتاتار

وتكاد « للمنصور » تسمع آهة   بغداد تكتم وقعها بصغار

ما زلت مذ خلق الاباء ملاذه   فعلام يحيا « اوحد » الاشرار

* * *

بغداد تحيا في دمي وخيالها   يعتادني فيردني لدياري

اغفت على حلم يكحل جفنها   بتوحد الاخوان والامصار

بالوحدة الكبرى تدق بيارقا   في الرافدين وفي القلوب سواري

اغفت على حلم وفتح جفنها   أز الرصاص لاوحد غدار

سفك الدماء يشد من خيلائه   وصراخ أيتام ودمع صغار

مضت القوافل للردى مزهوة   الغار يشهد أنها كالغار

وهفت لها ام الطبول وعانقت   اطيابها وتمزقت للثار

* * *

بغداد تحيا في دمي وخيالها   يعتادني فيردني لدياري

للفتية الاحرار لما ارقلوا   وضح النهار لاوحد جزار

« ذق ما سقيت » نداؤهم فاذا به   كالجرذ منطرحا على الاثار

دوي الرصاص بمسمعيه مزغردا   الغادرون مصيرهم لدمار

لا بد من شهم يجذ قبيحة   لا بد للطاغين من بتار

ويشاء ربك ان يعيش لغيرها   ونظل نجهل حكمة الاقدار

* * *

يا قبلة الاحرار قد طال السرى   بالصامدين وطال ليل العار

جرح ببغداد نغالب امره   فاذا الجراح بشامنا الموار

يا فتية الفيحاء هل نسي الالى   مدوا الاكف تآخي الثوار

لولاك يا فيحاء ما طال السرى   بالثائرين ولا انتهى لعثار

الكوة الزهراء كانت شامكم   للمعرقين فأين عبد الدار

أين العهود يلفها عصب كما   شد العروق تحالف الاشفار

جرح العدى اختال رغم نجيعه   لكن جرحك طعنة الابرار

* * *

ساءلت تموزا أهذا غرسه   نبع من الالام والاوتار

كان العراق مشانقا ومحابسا   واليوم فيه مساحل الاحرار

كانت لنا بالامس وحدة شعبنا   واليوم في خبر من الاخبار

ما زال نهر الزيت ينهل خيره   غرب وتصمت عصبة الاوضار

ساءلت تموزا أهذا غرسه   نبع من الالام والاوتار

كان العراق معاديا لمنارة   عربية ومناطحا لمنار

للباعثين العرب بعد سباتهم   لمحررين قناتنا بالنار

للرافعين من العروبة راية   النيل خلف شراعها الجبار

واليوم كيد الحاكمين بأرضنا   للناصر المنصور في الثوار

كان العراق مصفدا في حلفه   واليوم يحكم من وراء ستار

ساءلت تموزا أهذا غرسه   فبكى وأطرق بعد طول أسار

* * *

ابصرت فجرك رغم الف ستار   ورأيت جيلك قادما كالنار

تعنو له الايام في وثباته   وتخاله قدرا من الاقدار

كالريح كالاعصار كالهدار   مثل السحاب ودجلة الفوار

تطفو على امواجه خزيانة   مزق الذين تنمروا في الدار

والاوحد المجنون بعض فقاعة   ضاعت على الايام في التيار

يا دجلة الفوار قد طال الشجى   هد الطغاة بعزمك الجبار

هلال ناجي

حول ديوان الزبيري

«ثورة الشعر»

بقلم قاسم الوزير

لكأنما كانت اليمن على ميعاد مع القدر .. لتخرج الى النور سافرة عن وجهها الجميل الاصيل الذي حجبته قرون من العزلة والظلام .. لقد كان من الواجب ان يتم هذا من زمان بعيد ، ولكن المأساة الرهيبة التي غلفت ذلك الجزء من العالم العربي — كانت من الكثافة بحيث لا تعكس الا ذاتها .. من جانبها القاتم المظلم حتى لقد تصور الناس — الى حد الاقتناع — انه لا يوجد في اليمن غير جزار متوحش ، وقطيع من الغنم يعمل فيه ذبحا وتقتيلا .. ولم تكن تلك هي الصورة الحقيقية ، على اية حال ، انما هي من الجانب القاتم من الصورة فقط . فلقد كان هنالك جزار ، ولكن لم يكن هناك قطيع .. وانما كان ثمة شعب يمارس الثورة ، ويتحدى الجزار ، ويصنع التاريخ وانه لغباء اجرامي ذلك الذي يجعلنا نسلط الضوء دائما على دور الطغاة في سحق الشعب ولا نسلط الضوء في نفس الوقت على دور الشعب في سحق الطغاة فلا يعني هذا اهدار قيمة الشعب والاقلال من اهميته بقدر ما يعني التمهيد لتضخيم دور البطل في تحرير الشعب .. على الجانب الاخر .. كانما الشعب قوة سائبة بين طاغية يسحقه وبطل يحرره .. اما هو اما الشعب فان دوره ليس الا ان يستسلم لذلك ويهتف لهذا ؟!..

ما هو دور الشعب ؟ ذلك هو السؤال .. والذي يعكس ذلك الدور عادة ، انما هو الفن ، والفكر والادب ولكن اذا كان الناس قد جهلوا ذلك الكفاح نفسه .. فانى لهم ان يعرفوا ذلك الكفاح وفكره ؟ من هنا ظل ذلك الادب وذلك الفكر غير موجودين بالنسبة للقاريء خارج الحدود .. وللناقد .. والمؤرخ .. ولقد يدهش احدهم اليوم ، ان يعرف ان المثقفين .. ورجال الفكر في اليمن قد استطاعوا ان يفجروا ثورة عربية ، من الثورات النادرة ، قبل خمسة عشر عاما ... وهو الدور الذي لم تضطلع به فئة المثقفين في اي بلد عربي ، حتى الان فيما عدا الجزائر .. ان من يملك منهجا ثوريا اصيلا ، فانما هو بالضرورة ، يصدر في ذلك عن ثقافة حية وفكر موضوعي واع .. ولكن من يضع ذلك المنهج موضع تنفيذ فانه يكشف عن ان تلك الثقافة وذلك الفكر قد بلغا عنده غاية النضج والاستواء .

وتلك صفحة مشرقة من تاريخ اليمن طوتها يد الظلام ككل الصفحات المشرقة من ذلك التاريخ .

وفي الحق ان الشعر في اليمن كان اكثر فنون الادب دويا وازدهارا ، واداء لرسالته .. وبين يدي الان ديوان « ثورة الشعر » الذى صدر حديثا للشاعر اليمني الكبير محمد محمود الزبيري .. والزبيري شاعر كلاسيكي فذ .. هو شاعر اليقظة اليمنية غير مدافع نسج شعره من اشعة الشروق المغسولة بدماء ضحايا اليقظة .. ثم عكسها باضواء باهرة على طريق القضية التي امن بها فكان بذلك حادى القافلة — قافلة النضال — فترة طويلة . وهو في الشعر ثورة هزت جموده وفكت قيوده وحررته من التعفن ، ووهبت اجنحته ريشا جديدا ضرب بها بعد ذلك ، في الافاق عاليا وقويا .. انه من هذه الناحية بالنسبة للشعر في اليمن ما كان البارودي في مصر . فكلاهما كان صوت البعث .. وكلاهما كان الروح العائد للادب الميت المحنط في توابيت من الزخرفة اللفظية الجوفاء .

وهذا اخيرا « ثورة الشعر » اية ذلك القول ..

ولقد كفانا الشاعر نفسه مؤونة البحث عن مصادر شاعريته وروافد فنه ، والعوامل التي اثرت فيه . وحددت منهجه — بمقدمتين جميلتين صدر بهما الديوان . ولقد يعجب القاريء تصدير الشاعر ديوانه بمقدمتين اثنتين في وقت اصبح الشعراء فيه يؤثرون عدم التقديم لاشعارهم اصلا لكي يسلموها ، بذلك ، للقاريء غير مزودة الابذاتها اي بما تحبل به من معان وتشيع فيها من قوة تفرض نفسها .. الا ان الشاعر قد عمد ، هنا ، الى كتابة المقدمة الاولى — وخيرا فعل — ليروي قصة الشعر معه اوقصته مع الشعر ، حسب تعبيره .. وهو بذلك يقدم نفسه ، في تواضع ، على نحو غير مألوف ولكنه ممتع كما لو كان قصيدة فلقد « تسلم الشعر نفسي — نفس الشاعر — واخذ يوجهها داخل النطاق الروحي دون ان يدري ويغامر بها في تجارب الاحلام ، ويطير بها عبر ضروب عديدة من المسارات ، فشرق بها وغرب ، وشمال وجنب ، واقدم واحجم ، وهادن وحارب واقتحم بها دنيا العصر قفزة طافرة اجتازت القرون في سنين وخاضت مع جيل العصر مختلف الافكار التيارات .. ومصطرع المذاهب الدينية والسياسية والادبية والاجتماعية ..

« وتفاعلت نفسي مع الشعر ، وتفاعل معها ونما خلال نموها ، فكانت طفولتي طفولته ، وشبابي شبابه ونضجي نضجه . وكان يسير جنبا الى جنب حيث اسير فهو ساذج في سن المراهقة ، وطائش عندما اطيش وحزين عندما احزن ، وحالم بالسعادة وقت ما احلم .. اذا لعبت لعب مثلي ، واذا جدبت قلد جدي .. وعندما كانت يدي تلعب بقطع الشطرنج للتدريب على فنون الكر والفر والهجوم والدفاع ، كان هو يعبث برؤوس الملوك : يقذفها جوا ويطرحها ارضا ويزغرد بها فرحا . ويئن منها جزعا » .

وهكذا يكشف الزبيري بهذه الكلمات عن حقيقة تهم دارسي شعره وهي : ان شعره ليس الا « عملا عاديا تلقائيا من اعمال القلب واللسان ونتاجا طبيعيا من نتاج الحياة وصدى من اصدائها ، ومظهرا من مظاهرها »

ولست ادري اذا كان ادراك هذه الحقيقة سيحمل الناقد على شيء من التساهل تجاه ذلك النتاج في مختلف اغراضه، كما يريد الشاعر، بوصفه عملا تلقائيا .. ام ان ذلك سيحتم على النقد والناقد، اكثر من ذي قبل، الاخذ بالشدة في التمحيص .. وعدم التساهل في قليل اوكثير ولا اظن أي ناقد يصغي الى احتجاج الشاعر على محاسبه الشعر دون ثرثره اللسان .. فهل الشعر، حتى ولو كان تلقائيا، ثرثرة ؟ اذا كان ذلك هو راي الشاعر حقا في شعره او في الشعر عامة فانه يقدم للنقد اول ماخذ قاس ياخذه عليه .. فليس قيمة الشعر اتية من كونه « تجمل وتزين .. وادخل على نفسه فن اللذة وسحر الجمال » فالثرثرة .. تبقى ثرثرة .. ولو مرت على فم داوود .. انما يحاسب الشعر « لانه – كما يقول الشاعر نفسه – من الكائنات الحية التي ترفض ان تموت » والحياة مسؤولية يحاسب عليها الحي .. ولن يكون منطلق الحديث عن شعر الزبيري خاصة، الا على هذا الاساس.

اما المقدمة الثانية .. فبالرغم من انها تتناول الشعر كمصدر لليقين الثوري الا انها، في الواقع عملية تبرير ودفاع يقوم بها الشاعر في مهارة – ذلك ان كثيرا من خصوم الشاعر ومن ناقديه قد اخذوا عليه ان شعره قد احرق بخورا كثيرا في مجامر المديح لاصنام المعبد الملكي . وفي الواقع ان ذلك مأخذ لا يستحق من الشاعر كل هذا الاهتمام الذي بذله فانما الشاعر ابن مجتمعه .. ليس عارا على الزبيري اذا هو امتدح في فترات معروفة من حياته، لان تلك هي السنة التي فتح عليها عينيه في مجتمع يودي الصلاة مرتين : مرة لله بالقرآن واخرى لاعدائه بالشعر، بل على العكس من ذلك يحق للزبيري أن يفتخر، لانه كفر بتلك السنة بعد ايمان ... وتمرد على المدح والممدوحين رغم معوقات كثيرة كانت تحول دون التحرر من ذلك الاسار ولانه فتح روحه وفكره لنور الشمس، ولم يقفلها الا على ظلامهما كما عمل غيره فلما عرف انه الحق صلى له باعذب الالحان .. واذا نقد بعد ذلك، لحن يمت الى الماضي بسبب فلان هنالك ضرورات كثيرة تفرض علينا احيانا مالا نحب بل وما لا نقدر عليه .. ومن السهل طبعا ان نصدر الاحكام القاسية ونحن ننعم بالامن والدفء .. ولكن سبيل النقد الحق هو ان يضع الناقد نفسه موضع الشاعر، في مثل ظروفه، ليكون منصفا في النقد، اما اذا كان هذا النهج لا يروق لنا .. فلا اقل من ان نوفر على انفسنا عناء نقد لا انصاف فيه ..

ذلك في نظري . هو منتهى القول الحق في مثل هذا اللجج .. لان كل قول سواه لن يزيد في اقتناع من اقتنع ولن يقنع ما لم يقتنع . لانه في هذه الحالة لا يريد الاقتناع ومع ذلك فقد تحمس الشاعر فساق تبريرات شتى وكلاما جميلا يستمد جماله من تلك اللقطات المفيدة عن القضية اليمنية، اما المبررات .. فقد دفعه الحماس الى اعادتها وتكرارها في صيغ مختلفة أفضت احيانا الى بعض التناقض الذي لا يصعب على القاريء ادراكه لقد كان حسب الشاعر قوله : « ليس هناك فرق بين الكثيرين وبيننا الا اننا تغيرنا ولم يتغيروا .. وثرنا ولم يثوروا » ولا حاجة بعد هذا لتبرير او تفسير . ولكن يبدو ان الشاعر قد انفعل لما وجه اليه من نقد . ولعل ذلك الانفعال هو الذي ساق شاعرنا عن غير قصد

الى مثل قوله : « ان القضية انما ولدت هناك .. في تعز في شكل قصائد طنانة »، فبقيني ان الاستاذ لا يعني وهو بالذات، بذلك « القضية الوطنية » من حيث هي .. ذلك لان القضية كانت قد ولدت قبل ذلك بعهد طويل واطلاق مثل هذا القول هكذا، لا يجني على الحقيقة فحسب بل هو ايضا اهدار للالام المخاض العسير التي عاناها الشعب في ولادته لهذه القضية قبل ذلك الحين . وحتى تفسير ذلك بانه انما يعني القضية بالنسبة له هو يبدو غير ممكن تماما لان هذا اهدار لكفاح الشاعر نفسه قبل اي شيء اخر، فهو لم يعد الى اليمن من مصر وبالتالي لم يستقر في تعز الا من اجل القضية ذاتها عندما انتدبه اخوانه في القاهرة للاضطلاع بها .. فهل ولدت القضية بعد ان سجن من اجلها مع غيره وعذب عذابا قاسيا واذن فمن أجل اية قضية لقي ما لقي من عنت – سجلت قسوته قصائده الجميلة – قبل ان تولد هذه القضية؟ ربما كان استاذنا يقصد بذلك الثورة داخل القضية ولكن هذا ايضا غير صحيح .. فكثير هم الذين كانوا قد تجاوزوا مرحلة الاقتناع بالثورة الى العمل من اجلها في تلك الفترة .. واذا كان الشاعر يعني نفسه فلا استطيع مناقشته .. لان الاقتناع عملية نفسية لا تؤرخها الوقائع فهو اذن أعرف بنفسه وليس من محك في هذا غير النيات . الا ان الثورة كانت قد اصبحت « عمل » الكثيرين من الاحرار .. وليس « اقتناعهم » فقط قبل ذلك بعهد طويل ..

.. والشاعر على اية حال، لا يعرف بهذا، فليس هو على علم به فحسب .. بل هو ممن اسهموا في بناء تلك القضية التي اصبحت اليوم تعد بخمسة ملايين من البشر – بجهد غير مجحود .. وهذا هو ما يجعلنا على يقين من ان عملية التبرير التي جرت خطا الى مثل هذا اللبس غير المقصود !..

على اية حال نحن الان حيال عمل ادبي رائع .. تهديه اليمن الجديدة القاريء العربي وهو الطلعة الى كل اثر عن ذلك الجزء المنسي من وطنه الكبير .. ان الزبيري ينطلق من هذا الديوان عملاقا يصافح الذري الشم من شعراء العربية بمثل قوله :

اضلني وهم شعر كنت انسجه
شعرا يحول قلا ب الصخر الحانا
وهالني شؤم ما استكشفت من جثث
قد كنت احسبها من قبل تيجانا
فرحت اشعل بالقيثار مقبرة الموتى وانفض اغلالا واكفانا
اصبو الى امتي حبا وابعثها
بعثا وابني لها بالشعر بنيانا
اصوغ العمي منه اعينا نزعت
عنه وانسجه للصم اذانا
وما حملت يراعي خالقا بيدي
الا ليصنع اجيالا واوطانا
يخاله الملك السفاح مقصلة
في عنقه . ويراه الشعب ميزانا
فهاك يا امتي روحا مدلهة
عصرتها لخطاك الطهر قربانا
كاسا من الشعر لو تسقى الشموس بها
ترنحت .. ومشى التاريخ سكرانا

ان الزبيري شاعر ملء نفسه كما يقولون .. وهو ايضا ملء تاريخه الحافل بالاحداث ، وقد عرف كيف يجعل من شعره الجميل القوي انعكاسا حيا ومؤثرا ، لتلك الحياة وتلك الاحداث ، حتى لتكاد تجد في شعره جل احداث بلاده وهمومها ، منذ تفاعل معها . ونظرة الى عناوين القصائد ، في الديوان ، تقف بالقاريء على اهتمامات الشاعر .. فمن « كفر وايمان » الى « شعب متربص » الى « الام من الزائف » الى « بوادر ثورة » الخ ..

وشعر الزبيري على العموم ، يمت الى شعر الفحول من شعراء العربية في عصورها الزاهية ، باوثق الصلات ،فهو واضح المعنى ، مصقول العبارة ، متين السبك ، رائع الاداء يزخر بالحكمة العميقة ، والنظرة الملهمة .. والخاطر الشارد ...

وكم جاس شعري غاب ليل تحيط بي
مضرجة ادغاله ، ومساربه
وصور زهرا . ربما كان زخرفا
علي واذ فتشت ما انا حاطبه
وكم كان ذعري عندما اشرق الضحى
علي واذا فتشت ما انا حاطبه
واذ اسفر الوجه الذي بت هائما
به فرمتني بالدواهي عواقبه
وماذا علي من صور الشيء ظاهرا
اذا اختبات خلف الطوايا مثالبه
ولكنه قد يقتل المرء نفسه
اذا اختار صلا في الظلام يداعبه
احق بناب الوحش من بات عنده
واحمق من ذي جنة من يصاحبه

فهذا اسلوب كلاسيكي رائع يشدك بمثل الروعة التي ياسرك بها المتنبي ، والرضي ، وابو تمام .. وبالطبع فان الزبيري يعيش عصره . ولذلك فان شعره يزخر ببعض معاني هذا العصر ومضامينه فيزيد ذلك من قيمة الشعر ويضاعف من فخامته .. فهو هكذا يقول :

لنمت او نعش على الارض احرارا،ولا عاش من يسيغ الاهانه
ان شعبا يرضى الحياة سجينا . لا يساوي في قيمة سجانه
وحياة تصان بالهون والاذلال .. ليست خليقة بالصيانة ..
كل شعب محا اساطيره السود ووارى تحت الثرى اوثانه
قد تلاشت كل العصور الذليلات وبادت كل الشعوب المهانه
واستحالت عبادة الناس للناس ، وامسى حمل القيود خيانه

ولن يعدم القاريء في كثير من القصائد الصورة الواضحة لمثل تلك المضامين التي اشرنا اليها ، وانما يجب ان نحدد ذلك بالمعاني الكبيرة .. كتلك التي نقلت مركز الاهتمام من الملوك والقادة الى الشعب .. ومن الافراد الى الجماهير ، فلنستمع اليه في هذا التقديس الجميل :

هو الشعب حق مشيئاته صواب ورشد خطيئاته
له نبضنا واحاسيسنا فما نحن الا نباتاته
له دمنا وله دمعنا يغذي عليه ويقتاته
يحطم بالموت زهر الحيا ة منا لتصلب شوكاته
ويقصف عمر الحمام الود لتحيا وتكبر حياته
ولكنه في المجال البعيد تعلو على الظلم راياته
وتقتلع الشر خيراته . وتبتلع الكل غايا ته

وهذا دون شك احد معطيات الفكر الانساني في شكله العام .. اقول ذلك لئلا يذهب القاريء فيفتش في هذا الديوان عن ظلال لهذا المذهب او ذاك من هذه المذاهب المستحدثة او الجديدة على ادبنا العربي فما أعتقده يصيب شيئا من ذلك . هنا في هذا القصيد المستلهم من وضوح الصحراء العربية وحرارة شمسها وشموخ قمم الجبال اليمنية المتوجة بالسماء .. اكثر من استلهامة انسان تلك الرقعة بابعاده ومنطوياته .. ان شعر الزبيري مشدود الى الارض التي احبها اكثر مما هو الى الانسان الذي عني به ..

والزبيري ، وان حصر اهتمامه بقضية بلاده ، الا انه يغني الاحداث العربية، ويربطها بقضية بلاده ، التي لامناص من ان تتاثر بها وتؤثر فيها .. كذلك غنى لثورة « ١٤ تموز » في العراق ولم ينس ان يذكر احرار بغداد ان انتصارهم لن يتوج الا اذا انتصر احرار اليمن :

كم ذبحنا وكم جالدنا بصنعاء لكيما يرضى بلاط الرشيد
انهم يؤمنون بالهدف الجامع والعرش والمصير الوحيد

واذن فثورة الاحرار في العراق هي ايذان بثورة اخوانهم في اليمن . وعلى هذا يخاطب الشاعر ثورة بغداد :

يا حياة هبت لنا من سعير يا سعيرا فارت لنا من جليد
يا امنينا ونجوى هوانا يا اناشيدنا ليوم الخلود
كنت بالامس ليلنا البائس الباكي.. ورعب الكرى وذل القيود
كنت حلف العدو يرهبنا منه ويحظى فيه بركن شديد
كنت عضوا لم ندر كيف نداويه ونقضي فيه برأي.. سديد
ان غفونا سرى لنا الداء منه او بترنا .. عشنا بجسم قعيد

الى ان يقول :

ضربة من مشيئة الشعب بالسوط.. ازالت شواهقا من حديد
غضبة عبقرية ذهل العالم من حسمها الرهيب .. الشديد
كتبت للتاريخ درسا يعيه الصم ،. والبكم من طغاة العهود
ومن اليوم سوف يرتجف الطغيان من انة الحزين الشريد
ومن اليوم سوف ترتعد الذرة .. في كف كل عات مريد
جزعا ان تمسها غضبة الشعب .. فتخبو نار السلاح المبيد

ولعل افضل ما في القصيدة .. تلك النظرة التي حاولت أن تتبين الشر في اساسه .. وشموله بالنسبة القضية العربية كلها . وما اخال الشاعر الا قد وفق توفيقا رائعا حين قال :

شر ما يقتل العروبة اوثان .. نربي طغيانها في المهود
ونغذي فيها الوهية الافك .. ونعنو لسخفها بالسجود
ونريها بانها الرمز للعليا .. بلا عليا ولا مجهود
تقتل الشعب.. او تخون فلا تسمع غير التقديس والتمجيد

هو اذن يسجل موقفه ، كشاعر عربي .. غير مكتف بابداء رايه في هتاف بلا معنى ! واذا كان هذا الديوان لا يضم غير قصيدة وابيات من قصيدة بالنسبة القضايا العربية فلا يعني ذلك ان الشاعر لم يغن بغير هذين الحدثين ، ولكن ذلك هو ما نشر فحسب .. ولست ادري لماذا اكتفى الشاعر فقط بهذا القدر مع انه قد غنى لاكثر من حدث عربي شعرا جميلا .. ولا بد من ان يلام الزبيري لسكوته تجاه الحدث العربي في الجزائر : فالثورة الجزائرية ثورة انسانية كما هي عربية كما هي جزائرية ، ولها من اجل ذلك حق على كل مكافح في سبيل الحرية ، او ليست

قضية الحرية واحدة في العالم ؟ ففيم اذا صمت الشاعر تجاه هذا الحدث الذي اهتز له كل قلم حر ولسان شريف؟ كذلك من حقنا ان نسأل الزبيري الشاعر الثائر أين نصيب الكفاح في جنوب اليمن المحتل؟ ان شعبنا في الجنوب يخوض معركة مصيرية من انبل واشرف معارك الحرية مع قوى الاستعمار الغاشم فهل يجوز لشاعر يمني ان يلزم الصمت تجاه ذلك ؟ ان الثورة على الطغيان لا يمكن ان تبرر عدم الثورة على الاستعمار باعتبار ان كلا الثورتين هي في حقيقة الامر ثورة واحدة . وعلى ذلك فسنظل ننتظر ان ينشر الزبيري وهو الشاعر الثائر نصيب الجنوب من فنه وشعره او الوفاء بذلك ان لم يكن قد فعل .

***

لعل ابرز واجمل ما في الديوان تلك المواقف الحزينة والباسلة التي سجلها الشاعر على تفاوت في النجاح من الناحية الفنية .. منذ وقف على اشلاء ثورة الشعب الكبرى عام ١٩٤٨ ليرى في مصرعها الفاجع ، في غمرة الحزن ... مصرعا للشعب « فيرثيه من مصرعه، ويبعثه من مرقده » :

ما كنت احسب اني سوف ارثيه
وان شعري الى الدنيا سيرثيه
وانني سوف ابقى بعد نكبته ..
حيا امزق روحي في مراثيه
فان سلمت فاني قد وهبت له
خلاصة العمر ، ماضيه وآتيه
وكنت احرص . لو اني اموت له
وحدي فداء ويبقى كل من فيه
لكنه اجل يأتي لموعده
ما كل من يتمناه ملاقيه
وليس لي بعده عمر ، وان بقيت
انفاس روحي تفديه وترثيه
فلست اسكن الا في مقابره
ولست أقتات الا من مآسيه
وما انا منه الا زفرة بقيت
تهيم بين رفات من بواقيه

ولكن النواح ليست سمة هذا الشاعر الفحل ... انما هو في الحقيقة شاعر قوة ، فعاشية الحزن ما تلبث ان تنقشع فاذا به يحول تلك الاحزان الى مجراها الطبيعي لتصبح قوة وغضبة وتمردا ... وهذه مقتطفات من قصيدته الرائعة « كفر وايمان » :

كفرت بعزمتي الصامده   وقدسية الغضبة الحاقده
واناّت قلبي تحت الخطوب   واحلامه الحية الصاعده
وعمر شباب نذرت به   لشعبي واهدافه الخالده
وبالشهداء وارواحهم ...   تراقبني من عل شاهده
اذا انا أيدت حكم الطغاة   وهادنتهم ساعة واحده

***

كفرت بعهد الطغاة البغاة   وما زخرفوه وما زيفوه
واكبرت نفسي عن ان تكون   عبدا لطاغية توجوه
وعن ان يراني شعبي الذي   يعذب عونا لمن عذبوه
أأجثو على ركبتي خاشعا   لجثة طاغية حنطوه ؟
أألعقه ـ خنجرا .. قاتلا   ـلشعبي واكثر فيه الولوه؟

انا ابن لشعبي، انا حقده..   الرهيب انا شعره انا فوه

***

سأمضي عنيدا فلا انثني   واحيا كريما.. فلا انحني
وارفع نحو السما جبهتي   كما ارتفعت جبهة المؤمن
اموت خميصا،ولا اقبل الفتات   .. من القاتل المحسن
أأطعم من قاتل .. امتي   أرى الدم في كفه المنتن
يقدم لي طعم شاو شهيد   من اخوتي لحمه او بني
تكاد اللقيمات من لحمه   تقول لآكلها : خنتني

***

ولا اعتقد ان احدا لا تأخذه الرعدة لمثل يقظة الضمير هذه التي ترى في مهادنة الطغاة ما يراه هذا الشاعر حين قال :

أأطعم من قاتل امتي   ارى الدم في كفه المنتن

ثم أية صلاة خاشعة تنضح بالايمان المطلق بالشعب هي هذه الصلاة :

هو الشعب حق مشيئاته   صواب ورشد خطيئاته
له نبضنا .. واحاسيسنا   فما نحن الا نباتاته

***

في اعتقادي ان العربية تظفر بشاعر عملاق سخي العطاء .. في الزبيري .. هو كذلك لو لم تنازعها فيه السياسة التي فرضت نفسها عليه ، فاثقلت كاهله ... فعبر سنين طويلة من الكفاح المرير على الصعيد السياسي كان الزبيري هدفا لكفاح من نوع اخر بين السياسي فيه والاديب ، ولكن هموم السياسه قد حدت من اشواق الاديب وشخص السياسي قد تغلب فيه ـ وليس كليا ـ على شخص الشاعر وهذا ما نجده فعلا في بعض نتاجه الاخير . ولكن يجب ان نؤكد بأن ذلك ليس دائما لئلا يؤخذ القول على تعميم لم نقصده .

ونحن نستطيع ان نجد شيئا من ذلك على سبيل المثال في قصيدته « خطبة الموت » وانما نقتطف منها كما يتفق ، فالشاعر بعد تناول شاعري جميل لمغزى رحلة الامام احمد الى روما يصور فيها كيف التقى الثلاثة الطغاة: نيرون الميت الحي في ظلام الطغيان . وفاروق وثالثة الاثافي احمد .. يعود ليتسائل مشيرا الى علة الاخير :

اين القى بروحه يوم دبت   في شرايينه سموم المنيه؟
كاد يلقى الاله وهو طريح   بين افرنجي وافرنجيه.

فما في هذا ؟ ان المغزى السياسي واضح هنا ولكنه كان على حساب الشعر : فنيته وروحه ..

ثم يعلق الشاعر على مرور الامام ببور سعيد وعدم نزوله الى مصر قائلا :

عاش في رومه شهورا ولم   ينزل الى مصر ساعة من عشيه
واثقا بالافرنج لكنه   سيء ظن بالدولة العربيه

وهذا كلام جميل في تعليق .. في صحيفة . ولكنه ليس شعرا . ولا يصلح ان يكون شعرا على هذا النحو .. فاذا تناول الشاعر بعض الاحداث العنيفة التي حدثت خلال تلك الفترة فلكي يسجل موقفه كسياسي .. مكافح:

ـ التتمة على الصفحة ١٢١ ـ

النهر والحطب ...

أراك تسلسلين الدفء والبسمات في أغوار أغواري
فما أدراك أن الشمس لا تصحو على داري ؟
وأن كرومنا شبت وشاخت دون اثمار ؟
وأن شتاءنا قاس وضيعتنا بلا نار ؟
أراك ، أحس في دمك الفتي هزيج تيار
وأقرأ في سما عينيك، خلف سماهما، ميعاد أمطاري
فكيف طفرت للنهر الذي فاضت عطاياه على الدنيا؟
وقطعان اللحى السوداء ترصد خدرك الغافي بلا ضوء، بلا رؤيـا !
ومن انباك عن جرحي وعن ثاري ؟
ترى حملت اليك الريح أفكاري ؟!

كناي غارق في وحشة الغاب
كقبرة بلا وطن
غريبا كنت في أهلي واحبابي
بلا جذر ، بلا ثمر تغوص عرائشي في تربة الزمن
والف عمامة موبوءة ، أدهـى من الكفن
تسد علي ، خشية أن أضيف الشمس ، أبوابي
توطد رجسها لبنات محرابي
وتصنع من جماجم اخوتي الاحرار أكوابي
وتمزج بالصديد عصير أعنابي ...
ومر خيالك البدوي في وسني
فأحرق ، وكاد يبيح احراقي
وأترع باللهيب الغض أعراقي
لك البشرى
أتعجن بالسنى الوردي آفاقي ؟!

حياتي .. لم تعد بلا هدف
ومائدة مـن الخزف
عليها ينتشي صناجة الاسلام نخب خليفة وثن
فأنت صليبي القدسي أحضنه ويحضنني
فيا لهفي
أأنسى كم تقاسي قريتي السمحاء من شظف ؟
وكم قاست من المحن ؟!
أأنساها ؟
أأنسى صيفها وندى عشاياها ؟
وأنت صليبها المغروس في دمعي وفي شرفي !

تموج حروفك الخضراء في بيداء احساسي
بحيرات من الحنطه
ويغمر روحي المحروم عيد سرمد الغبطه
أريق ظلاله النديا على الناس
لتنفض أمتي عنها بقايا نيرها القاسي

ديوك الصبح صاحت ملء أسحاري
وأجراس العطاء الغمر دقت عرس نوار
رياح من دم الحرية العزلاء هزت صم أسواري
رؤى تنثال من ساحات ذيقار
خيول تعبر الصحراء في عنف واصرار
فوارسها كما يتنفس البركان في غاب من العتمه
رعاة الامس ، معجزة .. مزيج من حصاد الشمس والبطحاء والغيمه
تخاوا عن مواشيهم بلا ندم
وراحوا ينهبون شعاب مسراهم الى (الغار)
ليبنوا من جديد ، في ثبات الانبياء ، رسالة الامه
وكل .. قد أعد صليبه من دوحة الايمان والالم

مواكبنا معا ، يا أخت ، فوق مدارج الشهب
وفي نظراتنا نار وفي همساتنا رعد
وحبك ، لن يعوق النهر عن جريانه سد
فكيف به من الاعشاب والحطب ؟!
معا يا ثورتي نحيا ، معا نقضي
فجنتنا التي نشقى لها .. في هذه الارض معا تمضي
ورجع صلاتنا ينساح عبر مسارب الحقب :
« أبانا في السماوات !
لك الملكوت في الماضي
لك الملكوت في الآتي
فخذ ما شئت من أيامي القصوى
ودع لي هذه اللحظه
لاحياها ، لنحياها .. كما نهوى ! »

معا نمضي ومزودنا
بأشهى ما تضم حدائق الكتب
على الايام مشحون
ففي كلماتها الغضبى سلاح كامن اللهب !
معا .. والليل شمر عن سطوح بيوتنا القشب
فقد دارت على المتخشبين الجوف طاحون
وان لشعبي الكابي ، ولو كره الدجى ، يقظه .

علي كنعان
جامعة دمشق



المؤثرات الغربية في الرواية العربية

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

في مثل هذا المجال لا محيد من الاقتصار على ذكر الاتجاهات العامة لتأثير الاداب الغربية في الرواية العربية، وقد يكون في هذا الايجاز شيء من الجفاف والقصور. ذلك أن معالجة مثل هذا الموضوع الواسع على حسب الدراسات المقارنة يتطلب عدة مجلدات تتناول تفصيل القرائن التاريخية والتدليل على وجوه التأثير، وتبريرها بالعوامل الاجتماعية لكل كاتب على حدة، مع تقويم لكل نوع من انواع التأثير في مختلف الاعمال الادبية لكل كاتب، بحيث تبرز الاصالة الى جانب الهضم والتمثيل للثقافات والاداب المختلفة، شأن كبار الكتاب في كل امة وفي مختلف العصور. وواضح انه يستحيل في مقال تناول مثل هذه المسائل المتعددة المعقدة في انتاج كاتب واحد، بل مجموع كتاب الرواية العربية في العصر الحديث، على اختلاف ثقافاتهم وتعدد مصادرهم، وتنوع ميولهم ومقدراتهم الفنية، وارتباط ذلك كله بالمراحل الزمنية التي استدعت منهم استجابة خاصة لطاقات جمهورهم، ومسايرته أو تنمية امكانياته في حدود ما تيسر لهم.

فالاقتصار، اذن، على ذكر نواحي الافادة والهضم والتمثل في ورود الثقافة العالمية ان لم يقترن بشرح وجوه الاصالة وجوانب النضج الفني قد يبدو مبتورا، وقد يخيل لمن لا عهد لهم بالدراسات المقارنة اننا نتهم به الكتاب، أو ننقص به من قيمة ما أنتجوا، في حين اننا لا نريد الا كشف جانب من ظاهرة عامة لازمت الاداب العالمية كلها في عصور نهضاتها، وهي ظاهرة تبادل التأثير والتأثر لتنمية الاصالة الفنية واستجابة دواعي النهضة في كل ادب توافرت لديه عوامل النهوض الاجتماعية والثقافية والسياسية في عصر وبيئة معينين. والتأثر الرشيد لا يمحو الطابع المحلي، ولا يطغى على الاصالة القومية، ولا ينال من قدر الكاتب ومقدرته. وشأن ادبنا في ذلك شأن الاداب العالمية جميعا في عصور نهضاتها. وفي هذه الحدود، يجب ان يفهم ما نسوقه هنا من صنوف تأثر ادبنا وكتابنا بالاداب الاخرى فيما يخص نشأة القصة ونهضتها.

ولا نجد أن أدبنا القديم توافر له نوع من الادب القصصي. وقد يكون من دواعي الغرابة اننا في العصور السالفة قد أثرنا بهذا الادب القصصي في الاداب العالمية اكثر مما اثرنا بشعرنا الغنائي الذي كان الجنس الادبي الاثير الغالب على ادبنا قبل العصر الحديث. وقد شرحنا — في مجال اخر — كيف اثرت المقامات العربية في قصص الشطار الاسبانية، ثم الفرنسية التي تأثرت بدورها بهذا النوع من القصص الاسبانية. وكان لقصص الشطار — بالطابع الذي اخذته عن المقامات العربية — تأثير بالغ المدى في نشأة قصص العادات والتقاليد في الادب الفرنسي، كقصة جيل بلا للكاتب الفرنسي لوساج. ثم اثرت قصص العادات والتقاليدبدورها في قصص القضايا الاجتماعية التي كانت من بواكير القصة الحديثة العالمية في معنى القصة الفني. فكان المقامات العربية تأثير مباشر وغير مباشر في نهضة القصة العالمية، في حين انها سرعان ما انحرفت في الادب العربي والاداب الاسلامية الى المماحكات اللفظية، والحلية، والتكلف في العبارة، ولم يلتفت النقد العربي القديم الى نواحي النضج فيها كي تنمو وتتنوع وتعمق، على نحو ما ساير النقد الاوربي قصص الشطار وقصص العادات والتقاليد في تلك الاداب. ونشير كذلك الى قصة « حي بن يقظان » لابن طفيل. وكان لها تأثير في الادب الاسباني. وقد اشاد بها الفيلسوف «لايبنتز»، ورأى انها خير ما الف في الاداب في العصور الوسطى. ومشهور تأثير « ألف ليلة وليلة » في الاداب الاوروبية منذ ما قبل الرومانتيكية، وهو تأثير متعدد النواحي عميق الجوانب...

ولكن هذا الادب القصصي العربي ذا القيمة العالمية لم يتطور في ادبنا قبل العصر الحديث، ولم يعن به النقد القديم. ولسنا بصدد البحث عن الاسباب التي ادت الى ذلك. وحسبنا ان نقرر أن الادب القصصي كان ينظر اليه في الادب العربي القديم — في الاعم الاغلب من الحالات — على انه أدخل في باب التسلية والسمر، وهو الى الهزل أقرب منه الى الجد، او على انه يندرج في صفوف المواعظ، واولى ان يعنى به الخطباء في المساجد. فكان يترفع عنه كبار الكتاب والشعراء.

وعلى اثر اتصالنا بالاداب الاوروبية في العصر الحديث تولدت نظرة جديدة لم يكن للادب العربي بها عهد من قبل. فأخذ النثر العربي يغزو مجالا جديدا هو مجال الرواية والقصة. فالقصة، في معناها الفني وغايتها الانسانية، — شأنها في ذلك شأن المسرحية — قد نشأت في ادبنا الحديث بتأثير اداب الغرب.

وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير، فقد جمع الاستاذ يوسف داغر، في مجلد نشر في بيروت، احصاء للقصص التي ترجمت في القرن التاسع عشر، وفي اوائل هذا القرن، فكان عددها نحو عشرة الاف قصة.

واذا كانت الترجمة لا تعد في ذاتها تأثيرا، بمعنى التأثير المفهوم في الدراسات المقارنة، فانها سبيل قوي من سبل هذا التأثير. وهي لذلك تحتاج الى دراسة مستقلة.

وقد يكون مجديا أن تشير الى انها استقت في بدئها من الادب الفرنسي أكثر مما اخذت عن الاداب الاوروبية الاخرى . وكانت اول عهدنا بها حرة كل الحرية تجاه الاصل ، فكانت تناله بالتشويه والتغيير في نواحي بنائه الفنية وفي الاسلوب . ولم تبدأ الترجمة الامينة الوفية الا في حوالي العقد الثاني من هذا القرن . كما نشير الى ان كثيراً من القصص المترجمة كان من جنس القصص التاريخي الذي يمثل اتجاها خاصا من التأثير في ادبنا الحديث .

والى جانب هذه الترجمة في صورها المختلفة ، قد تيسر لاكثر رواد القصة عندنا ان يطلعوا بأنفسهم على الاداب الغربية في اصولها ، على تنوع ثقافاتهم وميولهم . وكان قد ساد تلك الاداب تيارات عامة تشابهت فيها جميعا ، بتأثير المذاهب الادبية التي تبادلتها ، فاختلط تأثير بعضها في بعض ، مما يصعب معه تمييز خيوط تأثيرها في ادبنا وتحديد مداه من كل ادب ، ولا سبيل الى القول الفصل في ذلك الا بدراسة كل كاتب على حدة . ولهذا كان لا مناص لنا في هذا الاجمال من حصر القول عن التأثير في صورة مراحل للتطور ، ومذاهب ادبية ، واتجاهات عامة فنية وانسانية .

ففي أول عهدنا بالرواية لم نتخلص نهائيا من رواسب القديم ، أما في الاسلوب ، واما في القالب ، مع مزاوجتهما بالتأثر الغربي في التصوير والغاية .

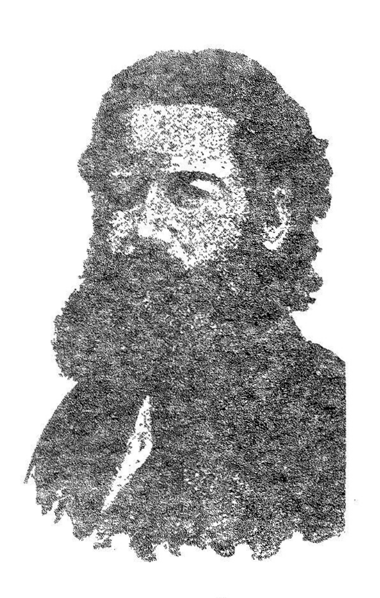
ونضرب مثلا لذلك بحديث عيسى بن هشام للمويلحي ، في مطلع هذا القرن ، وفيه يبدو فن التأثر بالمقامة ، اذ نجد البطل والراوي عنه . وفيه العناية البالغة المدى بالاسلوب ، مع مغامرات متلاحقة لا يربط بينها سوى شخصية البطل ومن يتصلون به . ولكن التأثير الغربي واضح في سعة افق الكاتب من حيث تنويع المناظر ، وشيء من التحليل النفسي لشخصية البطل ، والصراع بين العادات والتقاليد ، يتبعه نقد اجتماعي تصطرع فيه قيم اجتماعية مع وعي اجتماعي جديد . ويمس هذا النقد تقاليد الاسرة ، ونظم الشرطة ، والقضاء ، والمواضعات الاجتماعية العامة ، والخرافات السائدة ... وينتصر الكاتب للجديد المفيد ، مع الابقاء على القديم الصالح . وصحب ذلك كله ادراك المؤلف لغاية جديدة للرواية ، وتوسيع المدى الفني لاطارها ، ومرونة في الاسلوب يفترق فيها عن السجع المتكلف والغثاثة كما كان من قبل . وان كانت تسمية مثل هذا الكتاب قصة من باب التجوز ، لان اطاره مرن يشبه اطار المقامات والف ليلة وليلة ، فوحدته زمنية ، ويستقل فيه كل فصل بنفسه ، واذا امتد زمنيا فانما ذلك بادخال شخصيات واحداث جديدة لادنى مناسبة وعن طريق المفاجأة . وهذه فوارق جوهرية تفصل ما بين القصة في معناها الفني الغربي وبين مثل هذا الانتاج الذي لم يكن المويلحي منفردا به ، فمنه كذلك ما قام به امثال ناصيف اليازجي وعبدالله فكري وابراهيم الاحدب من قبل . على ان تأثير المقامات في ادبنا القصصي قد انتهى في نهاية العقد الاول من القرن العشرين .

وفي « لادسياس » لاحمد شوقي ، يعتمد المؤلف على تطوير الحوادث زمنيا ، وفي هذا يبدو تأثره بالادب القصصي القديم ، مع العناية بالاسلوب التقليدي ، ولكنه كذلك متأثر بقصص الفروسية الغربية . ذلك ان الامير حماس المصري يتزوج من الاميرة « لادسياس » اليونانية ، ويفقد الامير عرشه ، وتختطف الاميرة ، ولكن البطل يذلل العقبات جميعها ، فيستعيد عرشه ، ويظفر بالاميرة .

وفي المرحلة الثانية من مراحل تأثرنا العام بالاداب الغربية ، تخلصت القصة في بنائها الفني من رواسب القديم ، واخذنا نتطلع الى اداب الغرب لنخلق ادبا عالميا قصصيا . وهنا تأثرنا بالمذاهب الادبية المختلفة دون ان نلتزم الحدود الصارمة لواحد منها . وقد يكون اقرب الى التحديد ان نحصر هذه السمات المذهبية المتفرقة في النزعة نحو الرومانتيكية ، ثم الواقعية بجانبيها النقدي والاشتراكي ، ثم الرمزية .

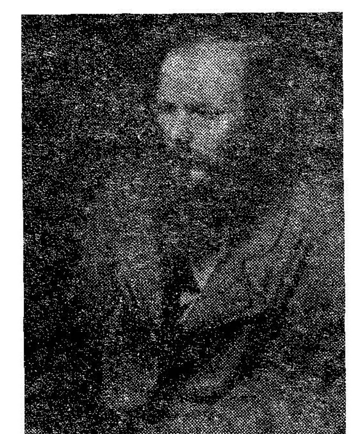
فعلى حين تأثرنا في نشأة المسرحية بالكلاسيكية اولا ثم الرومانتيكية ، بدأنا تأثرنا في الرواية بالرومانتيكية . ومن اسباب ذلك ان المسرحية نهضت في ادبنا قبل الرواية ، وكان الجمهور اكثر تقبلا فيها للمذهب الكلاسيكي المحافظ الذي يصور ادبا صالحا لكل زمان ومكان ، ليست فيه ثورة على النظم القائمة . ومن هذه الاسباب كذلك ان القصة في معناها الفني لم توجد في العصر الكلاسيكي الاوربي . وتعد قصة « اميرة كليف » شذوذا في منهجها التحليلي ، ولم تؤثر هذه القصة في خلق نظائرها في الكلاسيكية .

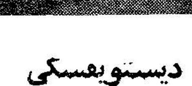
ومن ابرز نواحي تأثرنا بالرومانتيكية في الرواية الاتجاه التاريخي في القصة ، تأثرنا به في النواحي الفنية اولا ، ثم في الهدف الاجتماعي . ومعلوم ان القصة التاريخية في قالبها الفني

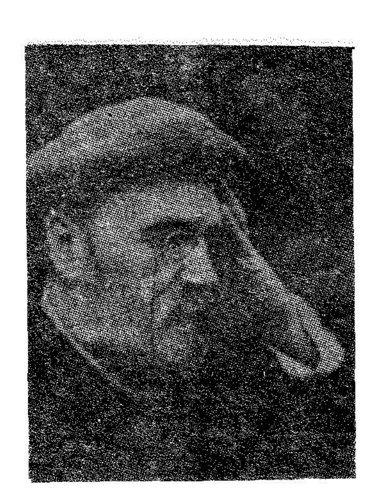

ابسن


روسو


صاند







زولا

تولستوي

قد سارت على منهج ولتر سكوت اولا ، وتأثرت به الاداب الاوروبية . ومنهجه العام فيها انه يقصد الى احياء العصر التاريخي اكثر مما يقصد الى احياء الشخصيات التاريخية بأسمائها وحوادثها المعروفة . فكان التاريخ عنده قالبا مرنا ، يحرك فيه شخصيات اخرى غير تاريخية بأسمائها ، ولكنها تمثل في دقة نماذج بشرية للعصر الذي عاشت فيه ، ويحل هذه النماذج في المحل الاول من قصصه ، ولذلك يصور المجال العام من البيئة والعصر والعادات والتقاليد في العصر التاريخي الذي تجري قصته فيه . ويعنى كل العناية ببعث الاحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية او الطبقية لذلك العصر ، فلا يكاد يحفل بالعواطف الفردية والتحليل النفسي للشخصيات. والحب في قصص ولتر سكوت وسيلة لربط الحوادث، ولاثارة انتباه القارىء ، وغير مقصود لذاته . وتتطلب القصة التاريخية اطلاعا دقيقا تاريخيا على كل ما كان يسود العصر من نظم وعادات وتقاليد . وبذلك صار التاريخ هو جوهر القصة والغرض منها . ولم يعد جزءا تابعا لغيره في وصف عابر كما كان من قبل . « وسكوت » يستبيح لنفسه ملء فجوات التاريخ. ولكي يوفر لنفسه الحرية الفنية يهتم اولا بشخصياته بوصفها نماذج ، ويدع الشخصيات التاريخية تتحرك وراءها على الافق ، لئلا يستعصى عليه القالب القصصي حين يصور العصر نفسه بطبقاته وما يسوده من تيارات اجتماعية . وحين تأثر به « الفرد دي فيني » خالفه قليلا في منهجه ، فاستحل لنفسه ان يخالف حوادث التاريخ ، ورأى ان يجعل الشخصيات التاريخية هي الشخصيات الاولى في القضية وتابعته المدرسة الفرنسية بعامة، ومنها الكسندر دوماس. وعلى أية حال كانت القصة التاريخية قالبا عاما لاحياء العواطف القومية ، وبعث الماضي التاريخي للاعتزاز به، وبث الروح الوطنية ، وهذه نزعة رومانتيكية صاحبت الثورة الرومانتيكية في اوروبا ، وكانت من مستلزمات النزعات الوطنية المشبوبة لذلك العهد .

وبدأ تأثرنا بهذا المنهج العام ـ في جملته لا في تفاصيله ـ عند « جورجي زيدان » في رواياته التاريخية، فقد حاذى من بعيد ولتر سكوت في منهجه . ومما يقوله في مقدمة رواية « الحجاج بن يوسف » : « ... قد رأينا ان نشر التاريخ على اسلوب الرواية افضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه ، وذلك لاننا نتوخى جهدنا في ان يكون التاريخ حاكما على الرواية، لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الافرنج .

... ان الروائي المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة ، وانما يوضحها ويزيدها رونقا من اداب العصر واخلاق اهله وعاداتهم ، حتى يخيل للقارىء انه عاصر ابطال الرواية ، وعاشرهم وشهد مجالسهم ومواكبها واحتفالاتهم ، شأن المصور المتفنن في تصوير حادثة يشغل ذكرها في التاريخ سطرا او سطرين، فيشتغل هو في تصويرها عاما او عامين . فمقتل جعفر البرمكي عبر عنه المؤرخ ببضع كلمات ، اما المصور فلا يستطيع تصويره الا اذا كان مطلعا على عادات ذلك العصر وطبائع أهله واشكال ملابسهم والوانها... » . ومن الانصاف ان نقول ان جورجي زيدان ، برغم تأثره الواضح في منهجه، لم يقصد الى بعث الماضي العربي للاعتزاز به، فكانت غايته بعث التاريخ للوقوف عليه في ذاته ، وتصوير تلك العصور بما فيها من مفاخر عربية أو زلات للقادة والحكام قد يعرف القارىء منها ما كان يسود نظم الحكم من خلل خطير الشأن في تاريخ الامة العربية. ولسنا بسبيل المقارنات التفصيلية. فمهما شاب قصصه من عيوب فنية في البناء ، ولبعضها ما يناظره في القصص التاريخية الاوروبية ، فقد كان الرائد في هذا الميدان ، وفتح بابه لمن يطرقه من بعده، ووسع آفاق التاريخ الفنية ، وعمق معانيه لدى قراء العربية .

وقد نهضت القصة التاريخية في جانبيها الفني او الوطني او القومي على يد من كتبوا بعد جورجي زيدان، وكانوا متأثرين بالاداب الغربية رأسا ، وان يكن لزيدان فضل التنبيه والريادة . ومن هؤلاء الاستاذ محمد فريد ابو حديد ، ولا مجال هنا لسوى سرد عنوانات بعض رواياته التاريخية ، مثل «زنوبيا» ، و «المهلهل» و «عنترة» ... ومجال الموازنة بينه وبين زيدان ثم مجال المقارنة بينه وبين اتجاهات القصة التاريخية في الاداب الاوروبية في بنائها وهدفها ، كلا المجالين فسيح يتسع لبحوث كثيرة.

والاستاذ ابراهيم رمزي ذو نزعة خاصة في قصصه التاريخية برغم تأثره ، في قصة « باب القمر » . فمع

اختياره لموضوع عربي اسلامي ، اهتم بالبناء الذي يدعمه التاريخ اولا ، كما يقول هو : « وقد راعيت دقة التاريخ ومعاني الادب ، وسيكون دأبي في هذه القصص غير دأب ديماس الفرنسي ، فهو لم يهتم الا بالخيال وان أفسد التاريخ ، ولا دأب سكوت الانجليزي فهو لم يرع للتاريخ كبير حرمة ، بل سيكون امامنا في ذلك بلورد ليتون (الانجليزي) و أ. يبرس الالماني ، فقد راعى كل منهما التاريخ اولا » . وقصته التاريخية السابقة تقوم على تصوير « معالم التاريخ من صنعاء الى نجران ومكة فيثرب وبلاد الطائف والقدس والشام ومصر والاسكندرية في أيام بعثة المصطفى عليه السلام ، مصورا للقارىء حالتها الاجتماعية والسياسية والدينية وذاكرا ما جرى من الاحداث فيها ... واما بطلها فيمثل ذاتية الزمان العربي في أوائل القرن السابع الميلادي ، وهو مثال مكة الفتاة في انتظار الهادي الاعظم ، ولسان ارائها ، وامالها وعلو نفسها، ثم تحمسها لاصلاح بلادها » .

ومن هذا النص تتضح غايته التي يفترق فيها عن جورجي زيدان برغم تأثره بالقصص الغربية . ونحا المنحى الوطني في هذا المجال كتاب كثيرون ، بلغوا بالرواية التاريخية مداها الفني مع هدفها الوطني ، نخص بالذكر منهم الاستاذ نجيب محفوظ في « كفاح طيبة » وفي « رادوبيس » . وان موازنه بين روايه « كفاح طيبة » وبين « لادسياس » لاحمد شوقي لتبين عن النضج الفني الذي وصلت اليه القصه التاريخية على يد الاستاذ نجيب محفوظ ، مع التشابه بين القصتين في الموضوع مع الهدف . ومن هذه القصص الفنيه ذات الروح الوطنيه ، وهي تندرج في هذا الاتجاه ، قصة « سنوحي » للاستاذ محمد عوض محمد ، وفيها يبعث الكاتب تقاليد الفراعنة ، والمفاخر الوطنية القديمة ، ويصور الروح المصريه النقية المكافحة المتسامحة ، ومكانة مصر المجيدة بين جيرانها في القديم .



جرجي زيدان

وتجلى تأثير الرومانتيكية في مجال اوسع حين نفذ الى الرواية المصرية في صورة تيارات عامة ، اجتماعية او عاطفية ، او صراع طبقي ثائر ، او احساس بالطبقية على نحو ما كان يشعر بها الرومانتيكيون .

ففي مطلع العقد الثاني من هذا القرن يؤلف محمد حسين هيكل رواية « زينب » التي يعدها كثير من النقاد اول رواية في الادب المصري، في معنى الرواية الفني . وهي لذلك تستحق ان نقف امامها وقفة قصيرة . فالشخصيات الرئيسية في القصة هي شخصية حامد ابن ثري من ثراة الريف في سن المراهقة ، وزينب الفلاحة الاجيرة مع اسرتها ومثيلاتها في ارض والد حامد ، وابراهيم رئيس العمال في الارض ، وحسن الفلاح. ويعجب حامد بجمال زينب ، ويربط بين جمالها وجمال الطبيعة من حولها « وقد اخذت مما حولها ما ملأ قلبها سرورا واضاف الى جمالها جمالا ، مما زاد الوجود غراما بها ، وزادها تعلقا به ووجدا .. وتوجت الفتاة حياة الوجود المحيط بها» . ويجمع قلب حامد بين هذا الحب الرومانتيكي الموحد مع جمال الطبيعة ، وحب عزيزة ابنة عمه . وتقف الفوارق الطبقية بين حامد وبين استجابته لحب زينب واستغراقه فيه ، كما تقف التقاليد حائلا بينه وبين الاتصال بعزيزة كما يريد . ومن جهة اخرى يتفتح قلب زينب لحامد ، ابن المالك الثري ، ولكن العاملة لا تطمح الى التطلع للارتقاء الى مكانته . وتظل حظوتها بلقاء حامد مقصورة على فترات اللقاء في العطلة الصيفية حين يعود حامد من المدينة التي يتلقى بها دروسه . وزينب تجمع بين هذا التطلع الى الاعلى نحو حامد وبين حب ابراهيم القوي العميق . وموقف حامد اقرب الى التردد والاستسلام منه الى الصراع والمقاومة ، فهو يستجيب لميوله نحو زينب كأنها دمية حية من دمى الطبيعة يستمتع بجمالها، ولا يسترسل مع قلبه في الاستجابة التامة لحبه لها، بدافع الترفع الطبقي الذي يراه « صعب الاجتياز » .

وحينما قبل زينب لاول مرة « احس بقشعريرة تسري في كل جسمه. كانت أولا قشعريرة الرغبة ، ثم انقلبت مرة واحدة قشعريرة العظمة والترفع. ولقد خيل اليه كأن الماضي الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط على رأسه » . ويظل هذا الشعور يلازمه حتى اخر الرواية ، بعد أن تزوجت عزيزة بغيره ، وتزوجت زينب بحسن ، فرأى حياته العاطفية تنهار ، بعد ان ركز فيها كل معنى لحياته فهو في الرسالة التي يكتبها لوالده يؤكد له انه احب عزيزة لان حبه لها لايصطدم بعقبة طبقية ، لانها معه « على سلم واحد من طبقات الجمعية » (يقصد بالجمعية المجتمع في الرواية كلها) . في حين كان تعلقه العنيف الغريزي بزينب كأنه نداء الطبيعة لتخليد النوع، واستجابة طبيعية للحب في معناه المثمر ، وهو الحب الطبيعي الذي لايعترف بفوارق الطبقات ، لانه يوحد قلبين في رباط طبيعي كان يجب ان تكون له في المجتمع صفة القداسة . فالطبيعة ادركت مالم يدركه حامد في البداية ، وهي ان زينب اصلح من عرف من النساء للامومة ، فهنا شبه ثورة على قيود الطبقات ، وقع عليها وعي حامد بعد ان فات الاوان . فعقب زواج عزيزة ابنة عمه ، مكرهة من سواه ، عاد ليستجيب لحب زينب ، ولكنه علم انها تزوجت هي بدورها من حسن ، في حين كانت لاتحبه ، بل تحب ابراهيم، وظل حبها له حتى بعد الزواج ، فكانت تقيم مع زوجها بحكم الواجب ، تعطف عليه ، ولا تستجيب له بسوى الجسد ، وقد انهارت حين جند حبيبها ابراهيم في السودان ، واصيبت بالسل ، وداواها اهلها بالتعاويذ ، فماتت بفيض الدم من صدرها ممسكة بمنديل ابراهيم .

والمسألة العاطفية التي استغرقت وعي حامد ، والاطار الطبيعي الذي توحد مع النفوس ، وسمات اللون المحلي للريف ، مع الحاح على الفوارق الطبقية المتصلة اوثق اتصال بعيشة القرية وخصائص العصر ، هي محور

الروايه على تفاوت فيما بينها . وهي في اصولها الاولى رومانتيكية ، عرف الكاتب كيف يكيفها في روايته ، ويطوعها لتصوير الريف المصري وما يعيش فيه ومن يعيش فيه ، ويبلور ذلك حول عاطفة لها طابع العصر في رومانسيتها ، ولها دورها في حياة بطلها .

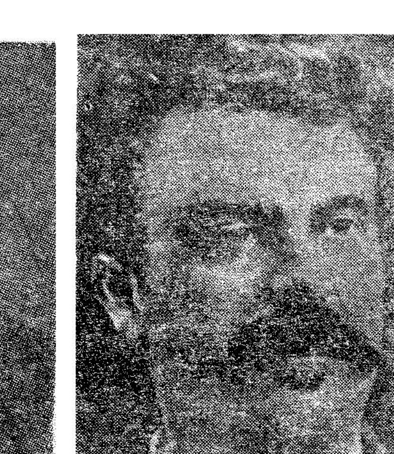
فالقيود الطبقية تفسد حياة الاسرة ، وهي التى قضت فيما بعد على سعادة البطلين . وهى تسخر من القلب وتدوس العواطف التي تتجسد فيها كرامة الانسان . وهذه القيود كانت تعكر صفو الساعات التي يقضيها مع زينب حين تعرو البطل قشعريرة الانفة ، ثم الاشمئزاز « هناك نلتصق بهم جسما ، ونكون واياهم على مستوى واحد فيما نفعل ، ثم نحن مع هذا وفي هذه اللحظة نحتقرهم دائما » .

والطبيعة هي ملاذ حامد ، كما هي ملاذ زينب ، حين تحزب كليهما الهموم ، وفيها روح سماوي ، وهروب من ظلم المجتمع ، وسلوى عن كوارث العاطفة ، وفيها تخلو لزينب مناجاة السماء « تشكو الى عدالتها ظلم الانسان او تبرأ الى الله من جمعيتها (مجتمعها) الغاشمة التي تريدها على مالا تحب » . والاستماع لنداء القلب قدسي لاينبغي ان يعصى ، لانه نداء موجه للانسان من الطبيعة التي هي من روح الله . وهي لاتعرف الظلم الاجتماعي وفوارق الطبقات . والحب هو رباط القلوب المقدس ، اين منه عقود الزواج القائم على الاكراه والذي لا يبالي بشريعة القلب ؟ — وهاهو ذا حامد يفكر في حبه لزينب المتزوجة : « وما الذي يبعدها عنه او يمسكه عنها ؟ ان بينها وبين حسن عقدا يقال انه يربط احدهما بالاخر . وهل تستطيع العقود مهما تكن ان تحرم الشخص من التصرف في قلبه او يترك حرا يذهب لمن يشاء .

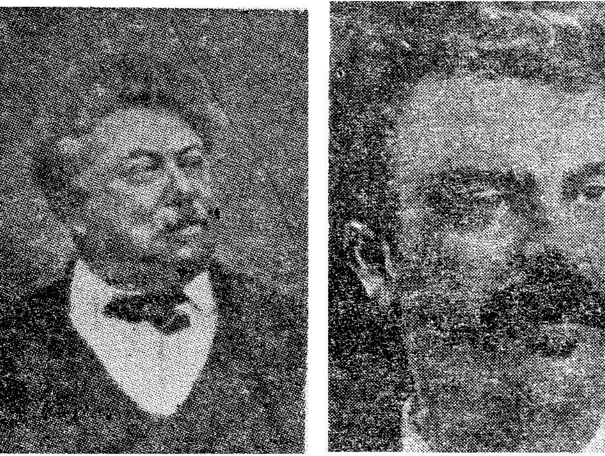
وما دامت الطبيعة قد كونت اثنين ليكونا معا ، فان عبثا وحمقا ان ينظرا لغير ذلك الاجتماع ، او يهتما بما يكون من نظرة غيرها له ، او يعوقهما عن اتمامه عقد لاقيمة له في الواقع ، وان احترمه الناس وقدسوه » .

وهذه النظرات كلها من صميم الرومانتيكية . وتكاد تكون العبارات الاخيرة من كلام روسو في قصته التي ترددت اصداؤها في القصص الرومانتيكية في مختلف الاداب الاوروبية ، وهي قصة « هيلويز الجديدة » . وتظل زينب قائمة بواجب الزوجية لحسن ووفية لعاطفتها نحو ابراهيم هو موقف كثير من المحبات اللائي زوجن ممن لم يحببن في القصص الرومانتيكية . وفي القصة توكيد لحقوق القلب ، ثم لحقوق الفرد تجاه التقاليد الظالمة ، وحيال قسوة المجتمع . ووراء ذلك كانت ثورة الرومانتيكيين على قيود المجتمع التي تمحو شخصية الفرد وعاطفته ، وان يكن هذا الاحساس الثوري يساور نفس حامد على استحياء ، وبراوده غير متأصل فيه . وعقب ان تزوجت عزيزة ، يعود الى زينب ، فيعلم انها قد تزوجت ، فيرى ان حياته قد اخفقت تماما باخفاقه العاطفي . وهو موقف يذكرنا بموقف فريدريك في قصة التربية العاطفية لفلوبير ، بعد يأسه من حب مدام ارنو ، حين يحاول ان يعود لحبيبته الاولى في الريف ، فيراها تخرج من حفلة زواجها بالكنيسة .

وحامد رومانتيكي في انه فريسة داء العصر الرومانتيكي ، مشبوب العاطفة مشلول الارادة . وهو ينتظم في سلك من ينعى هو عليهم ان قلوبهم تود ولا تجرؤ ، وتريد ولا تستطيع . وهو رهين حلم لايستطيع الافلات منه ، يريد ان يعمل شيئا غير استغراقه في المحبوبة والمحبوبات ، خوفا مما يتهدده من مستقبل « يقضي فيه حياته على



موباسان



دوماس

مثال من النذالة والضياع » . وهو في هذه المشاعر رومانتيكي اسير الخيال ، حصر كل وجوده في العاطفة ونداء القلب ، فتبخر وجوده على تلاشي أحاسيسه وعطفه بعد ذلك على بؤس الفلاحين والعمال الزراعيين ، ووصفه لمناظر هؤلاء الذين يعيشون من جنان الطبيعة في جحيم ، لما هم فيه من شقاء العيش ، له طابع رومانتيكي ، ويفترق جوهريا عن نظيره في ادب الواقعيين بعد . وما اقرب وصفه لهذا الجانب من وصف جورج صاند لنفس المناظر في قصتها : « بحيرة الشيطان » .

ومن النزعات الرومانتيكية الاصيلة العطف على ضحايا المجتمع . وبيان طيبة طوية الآثمين الذين اندفعوا الى الشر بقسوة مايحيط بهم من عوامل هي نتيجة النظم الفاسدة . ومن اشهر أمثلته تصوير العطف على البغي . وقد تراءى ذلك في ادب الرومانتيكيين في الشعر الغنائي وفي المسرحيات والقصص ، كما في قصيدة « رولا » لالفريد دى موسيه ، وكما في مسرحية « ماريون دي لورم » لفكتور هوجو ، وكما في قصة الكسندر دوماس الشهيرة : « غادة الكاميليا » التي تركت اثارها في مختلف الاداب الاوروبية . وتلك قضية رومانتيكية الاصل ، وان تركت اثارها بعد في الاتجاهات الواقعية : فسونيا مارميلا دوفا في رواية « الجريمة والعقاب » لدستوفسكي ، بغي تساعد اسرتها على العيش ، وهي طيبة القلب ، تدفع راسكلينكوف ان يعترف بجريمة القتل ليكفر عن اثمه ، ثم تتبعه في سجنه ، وتخلصه بحبها وطهارة طويتها من الاستغراق في الاثم ، لتتولد في نفسه المشاعر الكريمة الانسانية عن طريق هذا الحب . وكذلك شخصية كاتيوشا في قصة « البعث » لتولستوي . وهي التي وقعت في زلة دفعتها الى احتراف الاثم ، فصارت بغيا ، واتهمت ظلما بالقتل ، وحكم عليها بالسجن ، وكان بين القضاة ذلك الذي تسبب في سقوطها . فتبعها يطلب الزواج منها بدافع العطف ، وتحت وطأة عذاب ضميره ، ولكنها ترفض الزواج منه . وفي القصة تظهر طيب طويتها ، وانها ضحية سيقت الى الفساد على الرغم منها .

وقد تأثرنا في ادبنا بهذه النزعة الرومانتيكية الاصل . ومثال ذلك من القصص قصة « قرار الهاوية » لمحمود طاهر لاشين ، الذي كان من رواد القصة والرواية الحديثة ،

وهي في مجموعة قصصه : « سخرية الناس » ـ ثم القصة نصف الطويلة لخليل تقي الدين ، وعنوانها « تمارا » . ولدى الباحثين مجال لتتبع هذه النزعة في نظائرها من الروايات والقصص . وترجع في اصلها الى الرومانتيكية ، ويراد منها اعذار الاثمين بضغط نظم المجتمع الفاسدة ، بغية الثورة على هذه النظم لتغييرها ، وتنبيه المجتمع الى ضحاياه فيها .

وقد اتخذ التأثير الغربي الرومانتيكي فى ادبنا الروائى طابعا اخر فريدا ازدوج فيه التأثير الغربي والشرقي معا . وذلك فى المعانى التي اضفاها الرومانتيكيون على شخصية « شهر زاد » كما ورد في الف ليلة وليلة العربية . فمنذ ترجمت قصص الف ليلة وليلة ـ فى اوائل القرن الثامن عشر ـ الى الادب الفرنسي ثم الى الاداب الاوروبية الاخرى حملت شخصية شهر زاد معاني رومانتيكية كثيرة ، اهمها الانتصار للعاطفة وترجيحها على العقل على طريقة الرومانتيكيين . اذ ان شهر زاد قد هدت شهريار ، وردته من غرائزه الوحشية الى انسانيته ، لا عن طريق المنطق، بل عن طريق العقل والعاطفة ، فسقته بذلك الحقيقة جرعة جرعة حتى شعر وصار انسانا بغناء مشاعره وحبه . ومن ثم اصبحت هاديا ونصوحا لشهريار ان يطيع عاطفته ليحيا، في حين انقلبت سرا غامضا لدى زوجها ، يحاول ان يدرك كنهه بالعقل . وهذا المعنى نفسه يضفيه الاوروبيون على قصة « علاء الدين والمصباح السحرى » من قصص « الف ليلة وليلة » . فالمصباح هنا رمز الحقيقة فيما اضفاه عليه الادب الرومانتيكي ، يهتدى اليه نور الدين بفطرته السليمة ، في حين يضل عنه علاء الدين بعلمه وعقله . وقد رجعت الينا شهر زاد في ادبنا الحديث ، وهي بضاعتنا ردت الينا ، ولكن بعد ان غنيت بالمعاني السابقة وغيرها ، وبعد ان صارت نموذجا عالميا تدور حوله قضايا العقل والقلب ، وعمقت معانيها الانسانية الذاتية والاجتماعية . وتراءت بهذه الصورة في ادبنا الحديث ،سواء منه المسرحي او الروائي بفضل الوقوف عليها في الاداب الاوروبية . وهذه مسألة يقتضى تفصيل القول فيها بحثا طويلا مفصلا على حدة . وحسبنا ان نشير الى شخصية شهر زاد بمعانيها السابقة الرومانتيكية كما تبدو في رواية « القصر المسحور » للاستاذين توفيق الحكيم وطه حسين ، وفي رواية « احلام شهر زاد » للدكتور طه حسين ..

وفيما سبق من الامثلة والاتجاهات ، كانت شخصيات الروايات اما خيرة ، أرستقراطية أو شعبية ، واما آثمة تقع تبعة اثمها على المجتمع . وهي في جملتها بمثابة نماذج بشرية في جوانبها النفسية .

* * *

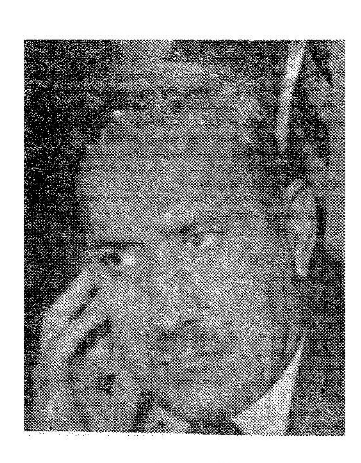
وقد جد بعد ذلك في الرواية العربية اتجاه واقعي الطابع ، يصف الشخصيات في آثامها وشرورها ، ويعرض لجوانب القبح في الحياة ، ويلحظ الواقع بما فيه من اخطار ونذر تدمغ العصر او الطبقة الاجتماعية ، وتدق ناقوس الخطر للمجتمع حيال مايجري فيه من مفاسد . وقد وضح هذا الاتجاه اثناء الثورة المصرية التي شبت عام ١٩١٩ ضد الاحتلال الانجليزي . ومن الناحية النظرية لدينا مايشبه الوثيقة على هذا الاتجاه الجديد ، كي نستطيع تحديد مصدره . ففي عام ١٩٢١ اصدر عيسى عبيد مجموعة قصص صغيرة عنوانها « احسان هانم » وصدرها بمقدمة طويلة في الفن القصصي بعامة ، وفي هذه المقدمة يحتم على مؤلف القصة ان يدرس شخصياته القصصية ، ويحلل جوانبها النفسية تحليلا قائما على دراسة الوراثة والبيئة على حسب ما تمخض عنه العلم الحديث . ويعيب كتاب القصة لعهده انهم يلجأون الى تجميل الطبيعة ، مما يتنافى والصدق الذى يحتم تصوير الحقائق عارية مجردة من الزيف والتجميل . ويلح عيسى عبيد على ضرورة اضفاء الطابع المحلي المبني على دراسة الكاتب لما حوله ومن حوله ، والوقوف على اسرار الطبيعة وخفايا النفس البشرية، والاحاطة بخصائص الوراثة والبيئة . وعلى الكاتب ان يجمع لذلك منحوظاته ومستنداته التي هي اشبه «بدوسيه» يطلع فيه القاريء على حياة انسان او على صفحة من حياته . ويضيف عيسى عبيد الى ذلك ان على الكاتب ان يلتزم الموضوعية،فيتحفظ في ابداء الحكم ، لان مهمة الكاتب تشريح النفوس البشرية،وتدوين مايكتشفه من ملحوظات، تاركا الحكم على ذلك للقاريء يستخلص منه المغزى الذي يرمي اليه ، دون ان تجهر بالمناداة به . فلا معنى للوعظ المنبري في القصص وتدخل المؤلف السافر يفسد البناء الفني ، ويحيل المغزى الخلقي الى مايشبه الوعظ . وتكاد تكون هذه النقاط هي التي الحت عليها الدعوة الواقعية في اوروبا ،وهي التي شرحها واطنب فيها ، « اميل زولا » صاحب المذهب الطبيعي ، في كتابه : « القصة التجريبية » ووافقه عليها بلزاك ،حين صرح انه من الطبيعيين



ابراهيم المازني



يحيى حقي



محمد فريد ابو حديد

الذين يصفون الشر موضوعيا نشدانا لمثال يرجى تحققه، في مقدمة قصصه التي اطلق عليها : « الملهاة الانسانية » . وقد عيب على عيسى عبيد ، كما عيب على اصحاب الواقعية والطبيعية ، انهم يصفون الشر . ويرد عليهم عيسى عبيد بما رد به ايضا اميل زولا ، فهؤلاء يرون ان الفن ينحصر في الصور البريئة الطاهرة التي تبعث في النفس التوق الى الفضائل ويرد عليهم عيسى عبيد ان واجب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة . والفن لايكون فقط في تصوير الجمال والكمال ، بل قد يكون احيانا كثيرة في تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشري. ويؤكد ان غايته « تصوير قطعة من الحياة الانسانية » . وهي نفس كلمة زولا ثم الواقعيين الاوروبيين من بعده .

ولا نزعم ان هذه الوثيقة القاطعة بنفوذ المذهب الواقعي والطبيعي لادبنا الروائي كانت مرجع من نحوا هذا المنحى من كتاب القصص ،فقد كانوا محيطين بمصادرها واتجاهاتها في الاداب الاخرى ، كما لانزعم ان كتابنا ساروا في انتاجهم على اساس الواقعية الذهبية بحدودها المنهجية ، ولكننا نقرر ان نزعة نحو الواقعية بدأت تظهر في الروايات العربية بتأثير الواقعية التي كانت قد سادت الاداب الاوروبية من قبل منذ منتصف القرن التاسع عشر . ولم يكن قد تهيأ جمهورنا لتقبلها حين بدأنا انتاجنا الروائي .

وقد ظهر تأثير الواقعية الاوروبية متعدد النواحي والمصادر ، ولا نستطيع في هذه العجالة الا ان نشير الى اتجاهاته المختلفة . ومن اوائل من نحو هذا المنحى الاستاذ توفيق الحكيم في قصته : « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الضمير القومي اثر انتفاضة ثورة عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الاحداث في وعي الشباب لتلك الفترة، من خلال تصوير افراد اسرة مصرية بينهم صلة وود ، ولكنهم يتنافسون على حب فتاة لعوب . ويمحى هذا الحب العاطفي الذاتي في حب اكبر ، هو حب الوطن ، يلتقي عليه هؤلاء المحبون حين يلتقون في السجن على اثر القبض عليهم في الثورة ضد الاحتلال .

وخير من يمثل الواقعية في القصة المصرية على طريقة بلزاك الاستاذ نجيب محفوظ ، وهو الذي سبق ان قلنا انه ارتقى بالقصة التاريخية في ادبنا الروائي المصري الى اقصى ما قدر لها من كمال . والاستاذ نجيب محفوظ ذو انتاج ضخم في الرواية الواقعية التي تحلل عيوب الطبقة المتوسطة وانهيارها، واخفاقها . ولا مجال هنا لسوى التمثيل بثلاثيته : « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » . والاولى تدور احداثها في القاهرة مابين عام ١٩١٧ وعام ١٩١٩ ، في اسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة في جوانبها النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال الاحداث صور الوعي الفردي في طبقة مهددة بالانهيار . وفي قصته الثانية من ثلاثيته نرى قطاعا من حياة القاهرة مابين عام ١٩٢٤ و ١٩٢٧ فنرى التقاء الحضارتين الغربية والشرقية يصطرعان في نفس « كمال » ، كما نرى صورة من صور الصلات بين الطبقة المتوسطة ممثلة في شخصية كمال وبين الطبقة الارستقراطية ممثلة في اسرة آل شداد الممثلين لتيار الحضارة الغربية في عاداتهم وتقاليدهم . ويبدو اثر الحضارة الغربية العلمي كذلك باصطدامها بالموروث من العقائد والتقاليد في اعتناق كمال لنظرية داروين في التطور . وفي القصة صورة يقظة الوعي القومي ، وتنتهي القصة بوفاة سعد زغلول . وفي القصة الثالثة من الثلاثية وهي « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضاري في مصر ، وللاحداث الكبرى ما بين عام ١٩٣٥ وعام ١٩٤٤ من توقيع المعاهدة مع انجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية وصداها فيمصر ، ثم انذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ والمجال مصور في صدق وعمق يفسر سلوك الشخصيات ويلقي اضواء قوية على جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التي يتصرفون في ضوئها . وفي هذه الثلاثية يبدو تفاؤل مقتصد وراء التصوير الصادق ،وهذا التفاؤل الواضح في الثلاثية يفرق مابينها وبين قصص «زقاق المدق »و «خان الخليلي» و « نهاية وبداية » ، وهي القصص التي سبقت هذه الثلاثية في انتاج المؤلف .

وفي قصص الاستاذ نجيب محفوظ يبدو كذلك تأثره بمنهج غربي اخر ، اصله واقعي طبيعي ايضا ، وهو مايسمى بالقصص النهرية التي تؤرخ لاجيال متعاقبة . وقد بدأه في الغرب بلزاك واميل زولا ، ثم سار عليه جول رومان ، ونحا نحوهم من الانجليز جالسورثي وبينيت . ولا يعدو ان يكون هذا التأثر في الاطار والمنهج العام .. ومجال التفضيل فيه يقصر عنه هذا المجال .

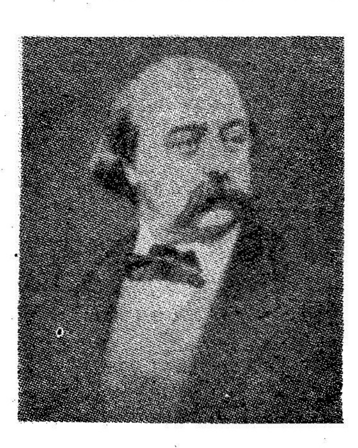
والى هذه الواقعية الاوروبية ظهرت واقعية نقدية اخرى تلاقى فيها تأثير الاداب الشرقية والغربية معا ، وهذه الواقعية تبدو اكثر تفاؤلا ، وتحرص على القاء اضواء واضحة على الجوانب الخيرة في الانسان ، وعلى



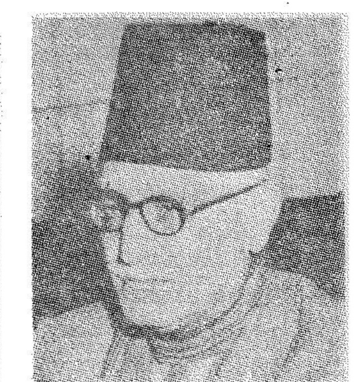

سكوت



بلزاك



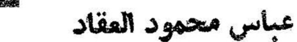
فلوبير



عباس محمود العقاد



خليل تقي الدين



جلاء المخرج من المأزق الانساني المصور في الموقف الروائي وفيها يبدو الهدف اوضح واقرب من القصص الحالكة الطابع على طريقة بلزاك . ولكن الفنان فيها يتغلب على انسان الدعاية او الانسان الخلقي . ومع تصويرها للطبقة الوسطى ونقائصها ، تثير كذلك مشكلات الفلاحين او مشكلات العمال الزراعيين في القرى . وتلتقي هذه القصص مع القصص الواقعية ـ على طريقة بلزاك وكما تتراءى في انتاج نجيب محفوظ مثلا ـ في تصوير البؤس الاجتماعي لقطاعات الحياة ، وتبدو وراءكليهما نزعة اشتراكية ، وان تكن في نوع القصص الواقعي الثاني اكثر سفورا .

ويصاحب الاتجاه الواقعي النقد السابق طابع فني اخر ، هو العناية بالموقف ، دون شخصية البطل في الرواية . وهذه القصص ذات المواقف سائدة اليوم في الاداب الغربية ، وبخاصة لدى الوجوديين الذين يعنون بالموقف وصلته بالشخصيات ، وذلك بالنظر اليه وتصويره من جوانب متعددة توحي بالمخرج الرشيد منه ، ومن هذه الروايات ذات المواقف رواية « الارض » للاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي ، وهي تصور الكفاح الجماعي لطبقة الفلاحين في سبيل استخلاص ارضهم من المتحكمين الاقطاعيين . وكذلك قصص الاستاذ يوسف ادريس وهو خير من يمثل هذا الاتجاه . ونضرب مثلا لذلك بقصته : « الحرام » . وتدور حول اكتشاف خفير في ضيعة الخواجه « زغيب » لجثة جنين ملقاة بجانب الطريق الزراعي ، وتثور الشكوك لدى ارباب الاسر كلها في الضيعة . ومن خلال هذه الشكوك تتبدى جوانب مستورة للحياة في بيوت سكان الضيعة جميعا ، لا فرق بين كبيرهم وصغيرهم . وفي النهاية تكتشف الجانية الحقيقية ، واسمها عزيزة التي دفعت الى اثمها بظروف الحياة القاسية ، وقد قاست في حملها وفي وضعه وفي التخلص منه ، ثم كفرت عن خطيئتها بموتها . وباكتشافها تعود الى اهل الضيعة طمأنينة ظاهرة كتلك التي كانوا يعيشون فيها قبل الحادث ، فيدفع هذا الاطمئنان مسيحة افندي ان يسمح لابنته أن تزور ام ابراهيم في بيتها دون ان يدري انها ستلتقي هناك باحمد سلطان . ووراء تصوير الموقف تصويرا فنيا محكما تبدو صورة العمال الزراعيين في بؤسهم ، وعلاقاتهم الكادحة بعضهم ببعض . ويقضي اكتشاف سر المأساة على الحدود الوهمية التي كانت تفصل مابين العمال واصحاب الارض ، ليواجهوا معا مأساة موت الضحية الاثمة ، بعد ان توزعتهم الخواطر تجاه الحادثة نفسها عقب العثور على جثة الجنين للفتاة المجهضة .

وقد ظهر الاتجاه الرمزي في القصة العربية متأخرا عن الاتجاه الرومانتيكي ، ويزاوج الاستاذ توفيق الحكيم بينه وبين الواقعية في « عودة الروح » ، ويلوح في صورة ما في رواية « اللص والكلاب » للاستاذ نجيب محفوظ ، ويتردد انتاج الاستاذ يحيى حقي ما بين واقعية في رواياته ، ورمزية في بعض قصصه القصيرة .

اما الرمزية المحضة على طريقة الغربيين فنادرة في القصص العربي بعامة فيما اعلم . ويحضرني مثال لها في القصة القصيرة التي الفها الاستاذ بشر فارس بعنوان « رجل » وهي التي صاغها ـ فيما بعد ـ مسرحية بعنوان « جبهة الغيب » . وفيها ان جماعة من الفلاحين الفوا حياتهم الرتيبة في كنف جبل ، ويتحدثون عن نقرة بها عشب ، من أكل منه ـ وهو ند ـ ظفر بالحياة الابدية . والطريق اليها وعر معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر اثنان قبله فرجع احدهما كسيحا والاخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبأ هو بهم ، كما لايعبأ بما يسمونه : الحب الارضي ، حين تستعطفه زينة ، لانه ذو ارادة قاسية لاتعرف الرحمة ولا هذا النوع من الحب الارضي الذي يدل على رخاوة الطبع . ولديه في نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة « هنا » . ولعلها رمز الحب الروحي الذي يسمو بالارادة . وحين يصعد « فدا » يعد بان يلقي حجراً كل يوم يدل على انه لايزال حيا . ويحقر شأن الناس جميعا حين يكون في الاعلى ، فيهمل في القاء الحجر ، فتيأس « هنا » وتموت . وفي عودته يجدها قد ماتت . « قتلها الحجر الذي لم يسقط » فيأسى حتى اليأس . ويصعد ثانية ليسقط بدوره وتعلق زينة على موته : « قتل الحبيب ـ الرب المحدث ـ نفسه ، والذي قتله بشر كامن في احشائه . . » . ومغزى هذه المسرحية الرمزي ان « فدا » ذو خلق ملحمي ، يضيق بطبائع الناس المشدودة الى الارض . فأشد مايؤلمه ضعف ارادة الناس. ثم انه لايحب الخلق التقليدي ، وعلى الرغم من ان الشعب لديه طموح الى الاعلى فانه تنقصه الارادة . ولا جدوى من شحذ هذه الارادة بالحب ، لانه في معناه الدارج ميوعة. وعند « فدا » ان كل مغامرة هي في ذاتها غاية ، مادامت ترمي الى شحذ الهمة ، وليست العبرة فيها بالنتيجة ، ولكن بالجهد نفسه . فالجهد في ذاته غاية لانه تربية الارادة ، وهي التي تعوز الشعب . وخلق « فدا » الملحمي نبيل في ذاته ، ولكنه مفرط في القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به ان يتأله . ومن ثم نبله واخفاقه . ففيه قسوة لاتقنع بسوى تقديم النفس ذاتها قربانا ، كفداء غير مشروط ، ربحه في الفقد والضياع . ومبلغ مايؤثر به في الشعب هو الرغبة في توليد ارادة لايخيفها الدوار .

ويهمنا هنا الاشارة الى تأثر الاستاذ بشر فارس بالرمزية الغربية ، مع مزجها بضرب مطروق من الصوفية في ازدواج الحب ما بين حسي وجسماني . ونضيف الى ذلك ان المؤلف متأثر تأثرا بعيد المدى بقصة « براند » لابسن ، وهي التي صاغها ابسن مسرحية فيما بعد بنفس العنوان ، كما فعل الاستاذ بشر فارس في تحويل قصته:

« رجل » الى مسرحية كذلك . ففي « براند » نفس الخلق، ونفس المسلك ، ونفس الاخفاق ، مع عبارات تتكرر وتشترك في قصتي ابسن وبشر فارس ، مع فوارق جوهرية في الناحية الفنية ، أساسها ان قصة « ابسن » — التي لم يكملها — تنحو منحى الواقعية النفسية ، كمسرحية ، ولها دعامتها الاصيلة من الواقع النفسي . وهذا بحث يضيق المقال عن تفصيله ، وقد أوجزنا الحديث عنه في مكان اخر ، ولنا اليه عودة في بحث مطول .

بقي ان نشير الى قصص التحليل النفسي المترددة مابين الواقعية والرومانتيكية والطابع الذاتي . كرواية المازني« ابراهيم الكاتب » ثم رواية الاستاذ العقاد « سارة» والى اخرين من رواد القصة وكبار كتابها كالاستاذ يحيى حقي— الذي ينزع الى الواقعية غالبا ، والى الرمزية قليلا— والاستاذ محمود تيمور الذي ينحو منحى واقعية موباسان، ولا يستطاع تميز خيوط التأثر لدى مثل هؤلاء الا بدراسة مقارنة تفصيلية لانتاج كل منهما ، هذا ، ولم نتعرض للقصة القصيرة الا في أضيق الحدود ، لانها تستحق بحثا اخر منفردا .

والى جانب هذا التأثير العام الممثل في تيارات ومذاهب ، يوجد تأثير جزئي في الخواطر والافكار والصور الجزئية ، مجاله كذلك الدراسات المقارنة التفصيلية .

وقد تبين من هذا التطواف السريع صنوف تأثرنا بالاداب العالمية في خلق جنسي ادبي جديد اتسع مجاله وتنوع في ادبنا الحديث . وقد اخذنا من تلك الاداب ما استجاب مع حاجاتنا القومية والفنية وطاقة جمهورنا، ولهذا مررنا في مراحل متميزة . فبدأنا تأثرنا بالرومانتيكية في حين انها كانت قد ماتت — بوصفها مذهبا — في الاداب الاوروبية ، منذ مايزيد على قرن ، حين افتتحنا طريقنا الادبي الروائي ، ثم انتقلنا نحو الواقعية والرمزية . على انا لم نلتزم مذهبا في اطاره المحدد . فاختلطت الواقعية بسمات رومانتيكية ، واصطحبت الرمزية احيانا بالواقعية.

ونؤكد ان هذا التأثر الرشيد لاغنى عنه لنهضة الاداب جميعا حين تتطلع الى مكانة عالمية . وهذه السنة هي التي سارت عليها الآداب جميعا لتنهض ، وقد انتهجها — في رشد — صفوة كتابنا في العصر الحديث . وما ابعد الفرق بين التأثر بمعناه في الدراسات المقارنة ، وبين السرقة او الاقتباس الرخيص . ولهذا لم نقصد في مقالنا الى الكشف عن هذا النوع من النقل والمسخ الذي يمحو الاصالة ولا يستحق به صاحبه ان يعد من زمرة الكتاب . .

القاهرة — **محمد غنيمي هلال**

قضية الشكل في الرواية

بقلم الدكتور احمد كمال زكي

في المصطلح وتاريخه :

سأقف مع ديزموند ماكارتي معترفا بأني لا اقرأ الا القليل من الروايات ، وليس هذا لان فيهـا انطوائية او قصورا او انحرافا ، وانما لانها – في نظري – لم تقدم بعد احسن ما كتب . وفي يقيني ان وليم فوكنر مثلا لم يفعل اكثر مما فعله اريستديس الملطي فلم يبلغ من نفوسنا ماكنا نتوقع من تأثير ، الا ان نعتبر الجهد الذي نبذلـه في قراءته بمثابة انفتاح على افاق جديدة لم يستطع ان يطرقها الكاتب القديم .

وعلى هذا النحو نقول ان الدكتور شكيب الجابري في « وداعا يا افاميا » ليس بأحسن من لونجس في «دافنس وحلوا » .. بل لعل رواية الفنان الاغريقي في الوقت الثاني قبل الميلاد – أقرب الى النفوس ببساطتهـا من رواية الجابري ، وقد حشد فيها من الاشباح والاصوات المخيفة والذئاب والظلمات ما احالها كابوسا من الكوابيس .

ولكن الحقيقة التي لا مراء فيها ان تجاهل وجـود التطور الذي طرأ على الرواية امر لا نقبله ، بل ربما لـو جعلنا في اعتبارنا ان تحول « الحكاية » من اللاواقع – عند اليونانيين والعرب القدماء – الى الواقع هو وحده كـل شيء لانتهينا بالضرورة الى ان هذا تطور أخطر مما نظن ، لانه تخل عن اهداف مائعة في سبيل اهداف انسانيـة محددة .

فهل معنى هذا اننا نورط انفسنا في ضرب مـن التناقض ؟

اننا نتهيأ لاقتحام الميدان بشكلية لا تقدم ولا تؤخر ، لان طبيعة الرواية – مهما يكن لونها ومهما يكن تاريخهـا – لا تعنى بالنقل والتوصيل بقدر ما تعنى بالفرض والتبرير .. فهي ليست قصيدة شعر ، وهي ليست مقالا ، ثم هـي ليست تاريخا ولا بحثا ، فاذا كتبها الاصمعي مثلا فـي القرن الثامن الميلادي هيأ امامنا ما يهيئه سهيل ادريـس في القرن العشرين ... فثمة محاولة بناء يريد الكاتـب بها – في العصرين – ان يمتد بتجريبياته ليشمل اهتمامات المجتمع كافة .

وهكذا نجد انفسنا مسوقين الى ان نسأل : اذا كـان هذا هو واقع الامر فما تكون الرواية ؟

انا اكره التحديد .. لا لانه يهدر ذات الحقيقـة ، ولكن لاني اعرف ان الفنان الكبير اكثر الناس خروجـا عليه ، فقد يشرع النقاد ما يشرعون ، الا ان كاتبا كفوكنر لا يجد مبررا لالتزام تشريعاتهم ، ومن ثم يحطم كل شيء او بعضه على الاقل ، وهكذا يبدو كما لو كانت القاعـدة شيئا يقصد به الناشئة او الذين لا يزالون على اول الطريق .

وقد تظهر القضية اكثر تعقيدا لو اشرنا الى طواعية الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية .. فهي قد تستحيل مسرحية او شيئا كالمسرحية اذا طال فيهـا الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون اعترافا اذا جعـل الكاتب ذاته فقط الشيء الذي يحسن معرفته ، وهي قد تصير بحثا اذا تغلب الوصف على الوسائل التي يمكن ان تستغل في التبرير (١) ، وربما كانـت ملحـمة epic فتصاغ شعرا او شيئا يشبه المقامة مثل Milesian Tales فتزجى نثرا يغلب عليه السرد القصصي الانيق .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه بيرسي لابـوك وهنري جيمس وجوزيف بيتش وفورستـر عن البناء الروائي وعن نقده سبيلا الى اقامة فرضيات جديدة يسهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية ، بل قـد نستطيع وشيكا ان نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها الف في كتابة أي واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات الرواية واختلاف وجهات النظـر فيها ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحـل التطور الانساني العظيم .

فان اخذنا انفسنا بشيء من القسر قلنا ان الروايـة مهما تكثر الاقوال فيها عبارة عن سرد نثري (٢) ، اساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طوليا من الحياة ، وهي بذلك تختلف عن القصة القصيرة short Story التي تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها .. فيصلـح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجوز العكس !

وقد تكون الرواية بهذا التحديد العام آخر لـون من الوان الادب تمكن من اثبات وجوده ، ولكنـه لا يعني انتفاءه قبل على وجه الاطلاق .. فهو في ادبنا العـربي معروف على نحو من الانحاء ، فيكتب عبيد بن شربة ووهب بن منبه روايات تقوم على تصوير عصور غابرة (٣) ، ويكتب الاصمعي سيرة عنترة في اجزاء يحلل فيها مشاعر قـوم يتفاعلون مع بيئاتهم وينفعلون بقيم معينة ، وفي القـرن الخامس الهجري يكتب الثعلبي قصصا طوالا ثم لا يلبث ان يجتزئها في كتاب يسميه « عرائس المجالس » مصورا فيه فنونا هائلة من الغيبيات .

وفي الاداب الغربية تبدأ الرواية في مرحلة تعقب الشعر الملحمي عند اليونان ، وتنتقل الى الاداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبي ايطاليا في القرن الثالث عشر قبل ان يكتب بوكاشيو الديكاميرون ، ففي تلك الفترة ظهرت Il Novellino ثم كتب فرنسيسكو دي باربرينو (١٢٦٤ـ ١٣٤٨) روايته Documenti d'Amor

وحول سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية ، وفي عام ١٤٧٠ عالجتها بريطانيا على يد كاتبها الكبير سير توماس مالوري ، ولم تعالجها روسيا الا حين ظهر جوجول وخلص الرواية الروسية من ربقة سير والترسكوت ، فهيأ فرص الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستويفسكي وتولستوي .

ومعنى هذا أن رواية ما قبل القرن العشرين كانت تمر في تاريخ عريق ، وتكشف للدارس عن انها ـ وان كانت على شتى العصور تفرض وتبرر ـ لم تكن تخضع لقاعدة معينة في التكنيك ، فبينما هي عند عبيد بن شرية حوارا وشعرا وعجائب ومخاطرات كانت عند ننس Ninus تاريخا وغراما ووصفا ، وقد اصبحت بعد ذلك عند هنري جيمس معرضا لارائه وكشفا عن موقفه الحضاري في اسلوب لا يختلف عن اسلوب الرواد الانجليز في القرن التاسع عشر ، بينما اعتمد فوكنر فيها على رسم شخصيات معقدة تصور ايديولوجيته القلقة !

على ان الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان احيانا يجنح الى البساطة كانطوني ترولوب وابراهيم رمزي وسليم البستاني واحيانا يجنح الى نقل ارائه فيها ومناقشتها كألدوس هكسلي وتوماس لوف بيكوك . واكتشف صامويل ريتشاردسون ـ مصادفة ـ ان الرسائل هي خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية ، وكان ذلك في القرن الثامن عشر (٤)، فاستغلت استغلالا طيبا ولا سيما عند دوستويفسكي ، المعلم الكبير.

وكان اسلوب المذكرات او اليوميات طريقة ثالثة لجأ اليها القدماء وظهرت بوضوح عند لامارتين وجيته ، وفي ادابنا كتب بها توفيق الحكيم « زهرة العمر » .

انا لا احصر وانما اضرب الامثلة بما يرد على الذهن ـ وهو ليس كثيرا كما اعترفت ـ وان كنت اعتقد ان ما ارمي اليه من تطبيق سيتضح دون الافاضة في التعديد.

وما ارمي اليه هو ان الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائيي القرن التاسع عشر ـ وبعضهم قضى في القرن العشرين ـ كانت تشكل مادة قوامها الحكاية ، وتتوقف نتائجها على السرد والسياق وتحرك الشخصيات وتطورها. غير ان الملاحظ ان الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « اسرار » التكوين زوائد لا طائل وراءها ، فالحكاية كما يقول فورستر هي العمود الفقري ، وتبدو اهميتها في حالة تعقبنا ما بعده المؤلف لانا كارنينا ، او للابله ، او للاحدب ، او لبطل شهرزاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح !

ان فورستر يقرر ان عبارة شهرزاد هذه اشبه بالدودة الشريطية ، تمتد في اجزاء الحكاية لتربط بينها بحيث تجعل كل واحد منا شهريار يريد أن يعرف ما سيحدث ، وذلك بما فطرنا عليه من فضول (٥) .

صحيح ان التجربة الانسانية ربما كانت عادية، وصحيح ان المؤلف قد يكون بارعا في الاسلوب ، ولعل واحدا يخيفنا بشخصياته ، ولعل اخر يبهرنا بمواقفه



فلاديمير نوبوكوف وليم فوكنر

الشعرية .. غير ان الحكاية بعد كل ذلك او قبل كل ذلك تظل الدعامة الاساسية ، ويضفي عليها الزمن السائر الى امام بمنطق الحياة المعروف رسوخا ما بعده رسوخ.

مناقشة الشكل :

لعلني كنت استطيع ان امهد لدراستي هذه بتعريف الشكل في الفن اولا ثم بتعريفه في الرواية ، غير اني آثرت الا افرض على القارىء شيئا قبل ان اجول معه جولتنا السابقة ، وفي اثناء ذلك رجوت ان يدرك انني لا ابحث عن شكل معين بقدر ما ابحث عما يؤكد ان أي بناء روائي يقوم اساسا على تخطيط ذهني ، وهذا التخطيط يفرضه استعداد المؤلف الفني ، تماما كما يفرض المضمون موقفه الحياتي ، وقيمة الرواية في هذه الحال تتفاوت بحسب قدرتها على التأثير والتبرير .

وتخطر ببالي مناقشات في الشكل من السهل ان اتقدم بها الى القارىء فيختار منها ما يتفق واستعداده ، الا اني حين اخضع الحقيقة ـ كما اتصورها ـ لشتى الاذواق لا اجد تسويغا لمناقشة موضوعية مستهدفة، ومن ثم ارجو ان يغفر لي دائما ما قد تتسم به دراستي من ذاتية وهوى .

ولأعد فأسأل : ما الشكل ؟

وانا أسأل عن الشكل الفني بالذات ، باعتبار ان هناك اجماعا ما على احد مدركات الفن الرواغة ! واذا لم يكن هذا الاجماع قائما امكن ان نلوذ بما انتهى اليه هربرت ريد مقررا أن ثمة ما تشترك فيه الاعمال الفنية وهو الشكل(٦)، ويكون لكل روايات ما قبل القرن العشرين ـ على هذا الاساس ـ شكل معين او هيئة تتخذها كل رواية ، واقول هيئة باعتبار ان « ريد » لم يفرق كثيرا بين المصطلح Form والمصطلح Shape حتى وان شمل التعميم قصيدة الشعر والبناء المعماري (٧).

وهنا تبدأ المشكلة .. فنحن نزعم ان الشكل هو الذي يجمع بين الروايات كافة ، ونؤكد في الوقت نفسه ان لكل رواية هيئة خاصة !

ما معنى هذا ؟

قد احيل الى طبيعة الفن الرواغة وينتهي كل شيء، الا انني اقول ان المسألة ليست بهذه البساطة ولا هي

تتعارض مع غيرها في شيء .. فاذا قلنا ان الدراسات الاخيرة اكدت ان الرواية الامريكية المعاصرة تنحو نحوا دراميا آليا بحيث تجعل البطل **صائرا** وان الرواية الفرنسية ــ التي يصدر منها كل يوم عشر في المتوسط ــ يغلب عليها التحليل بحيث يكون بطلها **كائنا** .. اذا قلنا ذلك فقد دللنا على ما نريد ولم نتورط في تناقش ما ، فان معنى هذا ان للرواية الامريكية شكلا يختلف عن الشكل الذي رسمته طبيعة القصص الفرنسي كله .

قد تكون هناك سمات تجمع بين اللونين من الروايات، ولكن هناك « التكنيك » الذي يلعب دوره في تحقيق وجوه الخلاف .

ومن هذه النقطة نثب الى الاهم فنقول ــ في حدود روايات ما قبل القرن العشرين ــ ان تولستوي يخطط في رواياته شكلا يختلف حتما عن الشكل الذي يخططه غوستاف ، فلوبير ، وهذان يصدران بشكلين يبعدان تماما عما حققه ديكنز او غيره من الاعلام.

وبعبارة اخرى نقول ان اي واحد من هؤلاء ليس غيره وان يكن بين الجميع من الاواصر ما لا سبيل الى انكاره ، وعلى هذا يصبح من الضروري ان نسلم بوجود أوجه شبه في الشكل بين تولستوي وغيره.

ووجوه الشبه هذه هي ما نبحث عنه في قضية الشكل وهي موجودة في البناء الروائي منذ عرف المجتمع البشري كيف يقص ، والناقد الذي ينتهي اليها لا يملك الحق في فرضها على كل الفنانين ، غير انه يلاحظ ان الرواية الاولى غلبت عليها الحكاية المتمثلة للزمن في حين ان رواية الكبار حاولت ــ الى جانب عنايتها بالتسلسل المنطقي للزمن ــ ان تؤكد دور الاسباب وما يترتب عليها من نتائج.

وكان معنى ذلك ان الروائيين الكبار جعلوا لاعمالهم تركيبا يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن ــ داخل عمليات السرد ــ ما اصطلح على تسميته بالحبكة Plot على ان تتولى دائما شرح التشابك والتعقد وهتك الاسرار وازالة الغموض ، بحيث يبدو الفنان خالقا يحرك ويأمر ويفسر ، والقارىء امامه قاصر مبهور يسأل : لماذا بعد ان يسأل : ثم ماذا ؟

كان لونجس يقدم الحدث ، وفعل ذلك وهب بن منبه، ولم يختلف ميجيل دي سرفانتس . واما دوستويفسكي وجيله فكان يقدم تبرير الحدث ! وقد يعنى رائد كبير كتولستوي او سكوت بالحدث او بالحكاية ، الا ان ايا منهما كان يخوض مساحات مكانية وزمنية كان من الصعب على الروائي الاول ان يطرقها ، ولعل هذا سر اعجاب النقاد برواية « الحرب والسلام » مثلا .

وباختصار نقول ان قوانين الحبكة كانت هي التي تهيىء الشكل الروائي عندما سلّم الى فناني القرن العشرين ..

فثمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الالة التي يعلق بها البطل او الابطال . وفي مسارات الغموض ومثارات التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية في وجهها المنطقي المعروف .

فعل هذا الجميع .. حتى دوستويفسكي ، الذي حاول ان يحطم هذا الشكل الرتيب ، فثار عليه من ثار، واتهمه تولستوي بالجنون ولم يفهم تكنيكه بعمق الا كبار القرن العشرين .



فرانسواز ساغان — بيرل باك

الرواية المعاصرة

استطيع ان اجعل من روادها هنري جيمس وهنري ميلر ودافيد هربرت لورنس وتوماس هاردي وصامويل بتلر وجيمس جويس وابراهيم رمزي وتيمور والمازني وسليم البستاني ، وان اسكت بعد ذلك فلأني لا أبغي حصرا من ناحية ، ولان فنانين مثل سومرت موم وفوستر ولوي فردنان سلين وفرنسيس نيومان وبيرل باك ومحمود تيمور وطه حسين يظهرون بملامحهم الفنية عند غيرهم من ناحية اخرى . وكان الشكل الروائي في هذه الفترة يتعرض لهزات مختلفة ، بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المضمون هو الذي يحدد ملامح الشكل، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة في التحرر من التقليد .

كان هنري جيمس مثلا يبحث في شكل جديد (٨) .. كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندي وآراؤه » Life and Opinion of Tristram Shandy وكان ابراهيم رمزي يقفو اثر سرفانتس في « دون كيخوته » بينما راح المازني في محاولاته لاكتشاف الروح المصري ان يتحرر من الشكل الذي نقله تيمور من اوروبا .

ولوحظ في الوقت نفسه بوادر عدول عن المقاييس الاخلاقية التي كانت شائعة منذ العهد الفيكتوري ، بل لقد اسهم النقاد في نقد الفيكتوريين ورموا حشمتهم بكل نقيصة ، ووقف جويس الايرلندي في روايته « أوليس» يحمل على اكثر من قيمة فنية واخلاقية .. فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد ، وهو يضمن هذا القالب عفنا كما يقول الاخلاقيون وفاوستية كما يرى المعتدلون واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون وفلسفة انسانية كما يؤكد محبوه ، والكاتب بين كل اولئك يثور على العقل وينسحب انسحابات دوستويفسكي وان يكن بعنف يسلم بالانهزام .

ومثل هذا او نحوه يقال عن لورنس .. فالزعازع التي عصفت به وشعوره بالمطاردة والاضطهاد وسقطاته المستمرة في الحياة ، كل اولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس ــ وان حفظ لرواياته شكلها الكلاسيكي ــ



توفيق الحكيم



طه حسين

– بل انتهى الى ان يصدر بانتاج لا يزال الى الان يصادر في بعض المجتمعات .

والاثنان يذكران بهنري ميلر .. فنان الجنس الكبير الذي قال عنه لورنس داريل بعد ان قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الادب الامريكي وينتهي ، وقد وضعهذه الرواية – نشرت لاول مرة فيباريس سنة ١٩٣٤ – في صف مع « موبي ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفن دوستويفسكي .. الضائع .. المنفي .. المصادر في كل مكان كما تقول ماري مكارثي ...

هذا العملاق الذي يصدم القارىء لانه ضده ولا يكتب الاعن مخازيه ، ويختار النماذج التي تعيش في عفنها لانها موجودة في كل مكان كاليهود ...

هذا الرجل الذي اقلع عن الكتابة لانها تعجز عن ان تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام ...

اقول هذا الرجل احس وهو يخوض تجربته العنيفة انه حبيس اساليب الكلاسيكيين .. فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة تعوقه فوضع لغته بألفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة اساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه ان يمضي .. يسرد ويصف ، ويعدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى اشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات .. بل وربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي نمط مخالف ! رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي .. بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون – الروائي المحدث – جدارا يصد الافكار التي توزدها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكه قوي لانه ثابت ولانه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا هو ما حدا بستيفن سبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولا يستطيع احد ان ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية (٩) » .

ومهما يكن من شيء فقد كان لقواعد الرواية ضرب من الدقة التزم في القرن التاسع عشر باسم الواقعية ، وبدأ جيل الكبار من القرن العشرين يتحرر منه ، ويقفنا ستيفن سبندر – في دراسة مقارنة عنوانها صورتان للرواية (١٠) – على وجوه خلف تتناول الشكل والمضمون او تعرض للصنعة والافكار عند التولستيين والديكنزيين والبلزاكيين في جانب ، ومدارس بروست وفرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب اخر . ولكن نقل ارائه صرفنا عما اخذنا به انفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل لعلي أفيد اكثر لو استعنت بكتاب بيرسي لابوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » The Graft of Fiction فهو استاذ التكنيكيين بحق ، وابعد ما يكون عن المتحيزين من اصحاب المبادىء هذه الايام ، الا انني احتفظ بحقي في الاعراض عنه ما دمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحبكة وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عمليات السرد اساس المناقشة في الشكل .

فلوي فردينان سلين يقلب شكل الرواية المنطقي ، The well - made novel في تلك الفترة لاحظنا ان الحبكة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث شعب : التشابك ، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن او تؤلهه فالامر سواء ، والبطل العادي ليس كمدام بوفاري ، او انا كارنينا او جان فالجان او كازيمودو .

فلوي فردينان سلين يقلب شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله اندريه جيد بل جيد في « المزيفون » يتفاوض مع نفسه فيخرج عن الاسلوب الكلاسيكي ، ومن ثم تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه .. فبينما نراه يصف الكثير ويشرح أي شيء ، اذا به يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدى شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

واحدٌ منهما ميلر .. هنري ميلر على ما قدمنا ، وكانت رواياته « مدار السرطان » ثم « مدار الجدي » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجي بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الاسلوبية المتوارثة ، وغاص في الاعماق ليؤكد المضمون الجديد!

الا ان كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة ، فقد كان ثمة جزر ومد الى ان وقعت الحرب العالمية الاخيرة ، واذا اسطورة الحبكة بما يتبعها او بما يتصل بها تذهب بددا ! .. بل اذا البناء الروائي كله يتصدع عند اكثر من كبير فيصدر الشباب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم او مسرحية اليوم ، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي .. فكانت النتيجة ان الروائيين في فرنسا – مثلا – ينحون نحو سيمون دي بوفوار في « المثقفون » Les Mandarins والروائيين في امريكا – ولا سيما في الجنوب – لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١١) فحسب ، وانما يضيعون كل القواعد التي شكلها هنري جيمس بمنطق اوائل القرن العشرين ! وفي العالم العربي يدع نجيب محفوظ كل ما شيده وتقله الى مثل صنيع فوكنر احيانا وكامو احيانا أخرى ، وكان اكثر ايغالا منه في ذلك سهيل ادريس ولا سيما في « أصابعنا التي تحترق » .

وقد يظل ما أعني غامضا وفي هذه الحال لا اجد الا ان أقدم ما قيل في أحد المحدثين عساه يلقى مزيدا من الاضواء . اما هذا المحدث فهو ايرون شو ، وقد اصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الاسود الصغيرة » استهدف فيها ان يحقق أيديولوجية انسان القرن العشرين الا ان

نقاده ألموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب – يريد الرواية – هو عدم السيطرة على التفصيلات واستعمالها بصورة منظمة ، ثم ان تنوع الاسلوب والتركيب دليل اخر على ضعف العقدة في الكتاب ، فان فيه اسرافا في كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح القصد (١٢) » .

ولست أدري كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل الا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته .. من اليهودي نوع الى كريستيان ويستال الالماني ! ولكن العجيب أن نجاحه هذا وليد رغبة عارمة في تخطيط يشبه تخطيط شتاينبك ، فانتهى الى الاضطراب واختلطت الاحداث عنده .

والمسألة على اية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الان .. فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكي أو جوجول او فلوبير ، أصبحنا نجابه بعشرات الاراء المتناقضة حول فنان واحد ؛ فكامو مثلا قمة عند طائفة ، وعند طائفة اخرى اقتبس من سارتر ، في حين تقتصد طائفة ثالثة فتجعله بين بين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختمر اثارها بعد .. نحن نمر في ازمة يعبر عنها النقاد تماما كما يعبر عنها المؤلف ويقع ازاءها الشيوخ في الحيرة نفسها التي تجتاح الاديب الشاب .

أقول نحن نمر في فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اي عون فني نفسه بسهولة .. فهي فترة معقدة ، حرجة ، كل شيء فيها يحتل لحظة محاولة استكناهه .. قوانينه التي اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة ، وانهيار الفهم الرياضي التقليدي فانهارت كل القيم المتوازنة !

ثم انتهى الامر الى ان أسس هذا العالم – التي ظن يوما انها ثابتة – اصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ جلين أو جريسوم الى القمر ، وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى ان يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون جميعا .. من أي تقليد ، وازاء الحاجات التي لا يمكن ان تقاس بمنطق الاباء المعقول .

لقد قلت في مستهل هذا البحث ان المضمون هو الذي يفرض الشكل ، واضيف الان ان هذه البديهية تفرض بالتالي على الروائي ان يقدم شكلا يتناسب مع هذا المضمون المعقد المتشابك الحاد الشديد الرهافة العميق الانسانية .

من أجل ذلك تبدو « وداعا يا افاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل اذهب الى ابعد من ذلك فأزعم ان نجيب محفوظ الذي استطاع في « ثلاثيته » ان ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على اساس الحبكة ورسم الشخصية في حدود الزمن المنطقي .. هذا الروائي – كما ازعم – احس أنه انتهى بعدها . لانه يناقض نفسه من حيث ان المضمون اكبر من ان يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية في « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » .

الحكاية في « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوبير او اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر .. سمه تفصيلا نفسيا أو سمه مونولوجا داخليا او سمه تيار الوعي ، فليس شيء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب وبلا تقيد بأي قانون .. حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وفي وثبات حرة من الاعماق الى السطح او من باطنه الى الحدث الجاري باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة – الى جانب شتى القيم الاجتماعية – وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني فان أحدا لا يماري في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المغزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارىء دون ما حاجة الى الحبكة التي قد تنهض على محض فكرة سطحية .

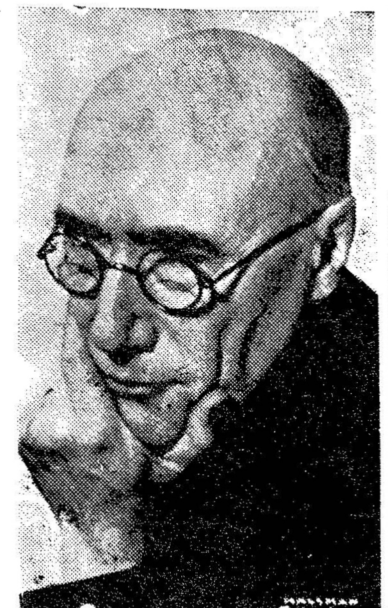
فاذا تعمقنا تفصيلات الشكل بعد هذا وجدنا « الرمز » يلعب دوره الخطير .. وحين اقول الرمز اعلم انه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير انه كان محدودا وبنحو اعتباطي في معظم الاحوال ، اما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوعي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا مباشرا من المادة او هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي اخر وجدنا سهيل ادريس احق من غيره بالتقديم في هذا البحث .. فهو بعد نجيب محفوظ امهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي اخر اعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار «المثقفون» فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفداحة المسؤولية ويريد احدا يأخذ بيده .

ان « أصابعنا التي تحترق » تلتقي مع رواية سيمون دي بوفوار في أكثر من شيء ، فكلامي عنها يغطى احيانا مساحات لسيمون ، الا انني احدس ان سهيل ادريس لم يصدر بروايته الاخيرة الا بعد ان أحس مشكلة الكاتبة



محمود تيمور



اندريه جيد

الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدلل على ان « المبدا » اقوى الامور كلها في حياة الانسان ، وقد وجد المفتاح في « تكنيك » سيمون ، ورأىَ مثلها ان الدراسات الجاده للجو المادي المحيط بالبطل يجب ان يظاهره جو نفسي، وبالمزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن اشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي .. فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيَّع ، ولكن القراء يجدون فيهم انفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدي للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن في ان يبرز تجاربه في فصة موقفية ، والاحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد اي لون من الوان السرد .. ولقد تضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجي فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، الا انه لا يضيع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية ــ بعد هذا كله او قبل هذا كله ــ برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابري مثلا او طه حسين في « شجرة البؤس » وجدنا الفرق كبيرا .. فعند التقليديين رصد طبعي وعند سهيل نقد مجتمعي ، عند الاولين موضوعية مادية بمقدار ما يرضى القارىء وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضيه هو ، وعند التقليديين واقعية تتحكم فيها الحبكة ويسيطر عليها منطق الزمن وعند سهيل واقعية يسيطر عليها العذاب الموقفي الذي لا يريد ان يتقيد بأي قيد .. واقعية يفرضها العجب المدمر والتحير الذي يبده الروح المؤمنة بالعلم والفكر والقضية .

واخيرا وليس اخرا ــ كما يقولون ــ اصل مسرعا الى نابوكوف الامريكي الذي وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة في الفن يضرب فيها الكسندر تروكي صاحب « آدم الصغير » وباسترناك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باوروز الذي قررت ماري مكارثي انه احد مفاتيح القصة الجديدة .

أنا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكني أقول ان كتاباته ــ وهي ترسم صورة البطل المنفي الجوال ــ جعل العمالقة من أمثال سومرت موم والبرتو مورافيا يتوارون ولو بشكل نسبي ، واضفى على « البطل » ايجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية التي تعريه وتفضحه .

ربما تذكر هنا هنري ميلر كاستاذ ورائد، الا ان نابوكوف وهو يقدم لوليتا يؤكد صلاحية الرواية الجديدة للبقاء، فلا يفخر بها كما فخر ميلر من زمن :

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه انكار شديد لكل النظريات التي تصنع للرواية تكنيكها وتقدر شكلها .. ان نابوكوف وهو يحطم بعض عقد الجنس فيها يحطم اطراف الحبكة التقليدية ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل بها وعي المثقف وذكاء الفنان الفطري ! وجعل حالة حلم اليقظة او الاستغراق في الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية ، وقد تكون محاولاته المتقنة في تيار الوعي راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته صدى مباشرا او عكسيا لاراء فرويد ، ولكن هناك تطورات اخرى تمت على يديه .. كاستغلال اللاوعي في نقد العلاقة بين الرجل والمراة ، وكاللجوء الى احصاءات الحكومة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي ، وكالاستعانة بقصائد الشعر ــ وقد تكون هذه رجعة الى وراء ــ وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل المطبعة !

اما التطبيق الشامل لابحاث اللغة ، فقد يصلح ان يكون جزءا مهما من تكنيكه .. فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموهبة ، وهو يقدم ويؤخر في عبارته لحاجة نفسية خاصة وهو ينحت احيانا ليرسم الخطوط الدقيقة للبطل وهو ضائع في الرحلة او ضائع في احلامه بلوليتا .. هو يفعل كل ذلك كأنما يرجو ان يبرهن به على ان التعبير باللغة من حيث هي لغة يساوي تماما التعبير بها من حيث هي طاقة موحية أو صورة مؤثرة أو تقرير من تقريرات العلم .

خاتمــة :

عن هذه الطريقة الوعرة اصل الى ما اريد ، وهو ان المحدثين في ايمانهم بأن جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولها فهم يحطمونه ، ويقدمون اللاشكل . ولما كان المضمون يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الصيغة وسيظل الشكل القديم قائما عند فريق من النقاد ، بل سيظل فنانو الغالبية هم سومرست موم وفرنسواز ساغان ويوسف السباعي وشكيب الجابري واجاثا كريستي واحسان عبد القدوس وربيكا وست والبرتو مورافيا .

واذ نعيد النظر في تلك القائمة نلحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلابيب من فيها فاذا هم من اصحاب العاطفية المرهفة Sentimentalism واما من اصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تتغلب على فريق منهم انطباعية لورنس

وعلى فريق اخر تصويرية Lawrence's impressionism
دروثي ريتشاردسون Drothy Richardson's Jmagism
غير انهم يبقون بعد ذلك اكثر خضوعا لمنطقية الشكل القديم من هؤلاء الذين يؤكدون حرية الفنان الكبير في ايداع تجربته أي اطار يتسع لها ، وان بدا هذا الاطار في شكل غريب !

وبعد .. فقد اكون أسرفت في شيء ، وقد اكون أخطأت في أشياء ، الا انني أعتذر بضآلة عدد ما قرأت من روايات الى جانب اصطناعي وجهة نظر خاصة مع ان وجهات النظر الخاصة تحمل وزر الهوى احيانا وطابع الفردية احيانا اخرى.

وقد كان من الممكن ان أقسم الرواية كما قسمها لالو بحسب انواعها ، او انحو نحو ستيفن سبندر في بحثه « صورتان للرواية » الا انني وجدت ذلك يلزمني بأمور لا اقدر عليها ، فآثرت خطة ديزموند ماكارثي في كتابه « النقد » (١٣) لا لانها سهلة ولكن لانها تسعف في مقال تتسع له احدى المجلات الادبية .

القاهرة — **احمد كمال زكي**

الهوامش

١ ـ لعل رواية جين أوستن « كبرياء وهوى » التي كتبتها سنة ١٨١٣ تمثل النوع الاول ورواية جيته « آلام فرتر » تمثل النوع الثاني ورواية والتر باتر « ماريوس الابيقوري » تمثل النوع الثالث .

٢ ـ لانعني بذلك مصطلح سرد الحكايات Story Telling لان المقصود به الشعر القصصي فقط .

٣ ـ راجع كتاب « التيجان » ط . حيدر اباد الدكن .

٤ ـ Evans (B.L.) A short History of English Literature; P. 130, (Pelican).

٥ ـ Forster (A.M.) : Aspects of the Novel; P. 18.

٦ ـ Herbert Read : Education Through Art ; P. 14. Faber and Faber) .

٧ ـ Ibid ; P. 15, 16. ومن الضروري ان نقرر ان كل مايعرض للمضمون ولا اقول الموضوع او للمحتوى السياسي او للمغزى الاجتماعي يخرج عن مفهوم الشكل في رأينا .

٨ ـ في القصة الحديثة لفردريك هوفمان ترجمة بكر عباس « ففي حالة الحوار الدقيق اخذ يحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٣١ ويحسن قراءة رواياته التي كتبها في بدايات القرن العشرين وهي « السفراء » The Ambassadors و « اجنحة اليمامة » The Wings of Dove و « الزهرية الذهبية » The Golden Dove

٩ ـ Two Landscapes of novel ; P. 119. (The Penguin new writing, Number 25) .

١٠ ـ Ibidem, P. 111 - 128.

١١ ـ يجب ان نقول انه يستعمل فيها « تيار الوعي » مثلما فعل جويس في أوليس

١٢ ـ القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥ .

١٣ ـ في فصل سماه Notes on the Novel ملحوظات في الرواية.



الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب

بقلم الدكتور زكريا ابراهيم

ليس من شك في أن القارىء العربي الذي اطلع على روايات سارتر أو كامو أو سيمون دي بوفوار يعلم تمام العلم انه بازاء نوع جديد من « الروايه » غير ما اعتاد ان يقراه لدى روائيين اخرين من امثال فلوبير او بلزاك اواميل زولا أو غيرهم . ولكنك لو ساءلت القارىء العادي عما يميز هده الروايات « الوجودية » ــ ان صح هذا التعبير ــ عما عداها من الروايات ، لكان جوابه انها روايات فلسفية تناقش مشكلات ميتافيزيقية في سياق روائي ، فتقدم لنا مزيجا من « الادب الفلسفي » (١) . ونحن لا ننكر ان « الروايه الوجودية » روايه فلسفية تمزج الادب بالميتافيزيقا، وتحلل الانسان بوصفه موجودا حرا تفيض تجربته بالعمق والثراء والواقعية ، ولكننا نعتقد ان روائيين كثيرين قبل سارتر واتباعه قد قدموا لنا من خلال أعمالهم الفنيه نظرات خاصة الى الوجود . حقا ان هؤلاء الروائيين لم يقدموا لنا قضايا حاولوا البرهنة عليها ، او موضوعات أرادوا التدليل على صحتها ، ولكنهم حاولوا ان يضعوا بين أيدينا احداثا انسانية تنطوي على مدلولات فلسفية، ومواقف بشرية لا تخلو من معان ميتافيزيقية . . حسبنا ان نرجع ألى بلزاك وستندال ودوستويفسكي وبروست ومالرو وكافكا وغيرهم ، لكي نتحقق من أن كل هؤلاء ــ وغيرهم كثير ــ روائيون فلاسفة قد اهتموا بمشكلات المصير الشخصي، والقلق امام الموت، والعلاقات الشخصية مع الاخرين ، وصراع الحب ، وغير ذلك من موضوعات أنسانية ترتبط بآلام الفرد وآماله . . .

بيد ان الرواية الوجودية لم تعد تقف من الانسان موقفا موضوعيا على نحو ماكان يفعل فلوبير ، او موقفا تهكميا ساخرا على نحو ما كان يفعل أناتول فرانس ، كما انها لم تعد تهتم بأن تقدم لنا عن الانسان دراسات اجتماعية طويلة الباع على نحو ما كان يفعل بلزاك أو اميل زولا ، بل هي قد اصبحت تقدم لنا عن الانسان صورة واقعية ملموسة ، تصوره لنا في اطاره الاجتماعي المبتذل ، او تصفه لنا في جوه العائلي الاعتيادي ، فتكشف لنا عن عمق أهوائه ورذائله وشتى مظاهر نقصه ، وتجرده من وظائفه الاجتماعية لكي تضعه وجها لوجه أمامنا على نحو ما هو في صميم علاقاته بذاته، وبالعالم، وبغيره من أبناء هذا العالم . . .

ولعل هذا هو ما أرادت سيمون دي بوفوار ان تعبر عنه حينما كتبت تقول: «أن لكل تجربة انسانية بعدا سيكولوجيا خاصا. ولكن على حين نجد ان الباحث النظري يستخلص تلك المعاني محاولا دائما ان يكون منها مركبا عقليا مجردا ، نرى ان الروائي يعبر عنها تعبيرا حيا بأن يضعها في سياقها الفردي الواقعي. واذا كان بروست مثلا يبدو مملا سقيما باعتباره تلميذا لريبو ، حتى اننا لنكاد نجزم بأنه لا يأتي بجديد على الاطلاق ، فانه بوصفه روائيا أصيلا يكشف لنا عن حقائق جديدة لم يستطع أي باحث نظري في عصره ان يشير ضمنا أو صراحة الى أي معادل تجريدي لها » (١).

والواقع ان الوجودية ان هي الا جهد يراد به التوفيق بين الموضوعي والذاتي ، بين المطلق والنسبي، بين اللازمني والتاريخي ، بين العمق الفكري والثقل المادي ا . . الخ. والوجودية أيضا محاولة انسانية شاقة من اجل ادراك الماهية في صميم الوجود ، والكشف عن مغنى الحياة من خلال المواقف والاحداث . فليس بدعا ان نراها ترحب بالرواية وتصطنع اسلوب التأليف الروائي ، ما دامت الرواية هي التي تسمح للفيلسوف بأن « يقف على الانبثاق الاصلي للوجود في حقيقته الكاملة النوعية التاريخية » . حقا ان ثمة فلاسفة يزدرون أسلوب التعبير الروائي ، ولا يرون موضعا للمزج بين الفلسفة والقصة ، ولكن هؤلاء ــ فيما تقول سيمون دي بوفوار ــ انما هم اولئك الفلاسفة الذين يفصلون الماهية عن الوجود ، ويحتقرون « المظهر » بوصفه دون « الحقيقة المستترة » ! واما اذا عرفنا ان « المظهر » نفسه « حقيقة » ، وان « الوجود » انما هو حامل « الماهية » ، وانه لا سبيل الى فصل الابتسامة عن الوجه الباسم ، ومعنى الحدث عن الحدث نفسه ، فهنالك لا بد لعياننا الفلسفي من ان يعبر عن نفسه من خلال اللمع الحسية والبوارق المادية (على حد الاصطلاح الصوفي الاسلامي) التي تنبعث من العالم الارضي نفسه . ومن هنا فقد التجأ الفكر الوجودي الى الروايات والقصص والمسرحيات ، ليلتمس فيها تعبيرا حيا خصبا عن شتى خبرات الانسان الوجودية بوصفه « كائنا ميتافيزيقيا »

---

(١) Cf. R. Campbell : « J.P. Sartre : Une Littérature Philosophique » Paris, Pierre Ardent, 3e éd., 1947.

(١) Simone de Beauvoir : L'Existentialisme et la Sagesse des Nations » , Paris, Nagel, 1948, p. 114.

يحيا في العالم ومع الاخرين . (١)

ولا تنحصر مهمة الروائي الوجودي في استغلال بعض الحقائق السابقة المحصلة فلسفيا ، في مضمار العمل الادبي او الانتاج الفني ، وانما تنحصر مهمته في الكشف عن « مظهر » معين من مظاهر التجربة الميتافيزيقية ، الا وهو ذلك المظهر الذي لا سبيل الى تبيانه على أي نحو اخر ، نظرا لما يتسم به من طابع ذاتي ، جزئي ، درامي . وما دامت الحقيقة — فيما يرى الوجوديون — لا تدرك عن طريق العقل وحده ، فان أي وصف عقلي لا يمكن ان يقدم لنا عن « الواقع » صورة صادقة مكافئة . ولهذا يحاول الروائيون الوجوديون ان يعبروا عن الواقع في شتى مظاهره ، على نحو ما ينكشف لهم من خلال تلك العلاقة الحية التي تربط الانسان بالعالم ، وهي تلك العلاقة التي يقولون انها في صميمها فعل وعاطفة ، قبل ان تكون فكرا وتصورا . وهم حين يصطنعون الرواية التعبير عن الواقع على هذا النحو من العمق والنفاذ والنصاعة ، فانهم لا يسترسلون في شرح تعليمي يقتل الرواية او يحيلها الى مجرد محاضرة فلسفية ، بل هم يكيفون الملاحظات الذاتية مع اللقطات الموضوعية ، ويحققون التكامل بين تحليل العواطف وتوازن الاحداث او المواقف . وعلى حين ان بعض دعاة « الادب الموجه » قد يتخذون من الرواية مجرد ذريعة او مناسبة لتقديم بعض الدعاوى الفكرية او القضايا الفلسفية ، نجد أن جماعة الروائيين الوجوديين يعمقون احداث الحياة اليومية على مستوى ميتافيزيقي ، فينفذون الى جذور الوجود الانساني ، دون التوقف عند المناقشات الفكرية الخالصة أو المساجلات الجدلية المحضة .

صحيح ان رواية « الغريب » لالبير كامو هي تصوير روائي لفلسفته العبثية ، وصحيح ايضا ان روايته « الطاعون » تعرض لنا في ثنايا أحداثها الدرامية قضية « الانسان المتمرد » ، ولكن من المؤكد ان كامو — في كلتا الروايتين — انما يقدم لنا عملا فنيا نستمتع به ونستغرق فيه ، دون ان يحشد في هذا العمل ادلة عقلية أو براهين فلسفية . وقد نجد في رواية « المثقفين » لسيمون دي بوفوار بعض مناقشات فلسفية أو مساجلات سياسية تجري بين بعض أشخاص الرواية ، ولكن الذي لا شك فيه ان القضايا التي يطرحها هؤلاء الاشخاص ليست محض قضايا ميتافيزيقية مجردة ، بل هي مواقف انسانية حية تنبع من صميم تجاربهم المعاشة ... والواقع أنه ليس أفسد للعمل الادبي — روائيا كان أم مسرحيا — من ان يتخذ صورة قضية يظهر صاحبها بمظهر الباحث الذي يسعى جاهدا في سبيل الحصول على ادلة او براهين لتأييد مذهب او الدفاع عن قضية . وربما كان بريه محقا حين يقول : « ان ثمة أعمالا ادبية نجد فيها ان الروائي قد استحال الى مفكر جدلي ، كما أن ثمة اعمالا فلسفية نجد فيها ان المفكر الجدلي قد استحال الى روائي ، ولكن من المؤكد أن مثل هذه الاعمال انما هي الدليل القاطع على ان عصرنا الحاضر لا يخلو — مع الاسف — من ذوق رديء ، وفهم سيء ، وميل الى الخلط » (٢) . وقد يقع في ظن البعض ان بريه يشير من طرف خفي الى بعض الاعمال الادبية التي انتجها الوجوديون ، ولكننا نعتقد انه اذا صح أن هذا الحكم قد



البير كامو

يصدق على بعض مسرحيات جبرييل مارسل ، فانه قد يكون من التجني الصارخ أن نطبق مثل هذا الحكم على روايات سارتر ، او سيمون دي بوفوار ، او البير كامو . والسبب في ذلك اننا لا نجد عند هؤلاء قضايا جاهزة يحاولون البرهنة عليها ، او تعاليم عقلية يعملون على اثبات صحتها ، بل نحن نجد لديهم دائما أبدا مواقف انسانية معاشة ، واحداثا تاريخية معمقة ، وربطا مستمرا للخاص بالعام . ويعجبني — في هذا الصدد — ما كتبه أحد اخواننا العرب في تعليق له على رواية « المثقفين » لسيمون دي بوفوار . فقد فطن هذا الباحث ان ان « مهارة الكاتبة وذكاءها كروائية أصيلة ينبعان من قدرتها على تطوير كل قضية يطرحها العالم الخارجي على ابطالها تطويرا تتعمق فيه هذه القضية حتى تصل الى مستوى الموقف الانساني من الحياة بأكملها .. وان تعميق الاحداث على هذا المستوى يحمل قدرة فائقة تشير الى امكانية البحث في حياتنا اليومية على مستوى موقفنا من الوجود . لقد نبذت الكاتبة المشاكل الفكرية التقليدية التي طرقها كل من جوته ودوستويفسكي وتولستوي ، وهي مشاكل ميتافيزيقية في جوهرها ، وقدمت لنا الحياة اليومية في منظور وجودي يمنح كل حادثة عمقا يصل بها الى جذور الحياة في معناها وجدواها او عبثها » (٢) .

حقا ان سيمون دي بوفوار نفسها قد اعترفت بأن الرواية الوجودية هي في صميمها تعبير عن « البعد الميتافيزيقي

---

(١) ارجع الى مقدمتنا للترجمة العربية لمسرحية سارتر « جلسة سرية » ، دار النشر المصرية ، ص ٧ .

(٢) E. Bréhier : Transformation de la Philosophie Française, « 1950, pp 190 - 194 .

(١) محيي الدين صبحي : « المثقفون في عالم جامح » ، مجلة الاداب ، اكتوبر سنة ١٩٦٢ ، ص ٥٩ (العدد العاشر) .

الذي يتحرك عبره الموجود البشري ، ولكن من المؤكد ان هـذا « البعد الميتافيزيقي » انما ينكشف في « الرواية الوجودية » من خلال مواقف متعارضة واحداث متشابكة ، ومشاعر متناقضة ... الخ . وليس من الغريب ان تكون ثمة رواية سارترية ، ما دامت وجودية سارتر هي في صميمها ، فلسفة تؤكد بكل قوة ما للتجربة من طابع ذاتي ، جزئي ، عيني ، درامي تاريخي ، زماني .

واذا كان من المستحيل ان نتصور رواية ارسطاليسية او اسبينوزية او ليبنتسية ، فذلك لانه ليس للذاتية او الزمانية اي موضع في مذهب ارسطو او اسبينوزا او ليبنتس . واما عند سارتر ، فاننا دائما بصدد مواقف ميتافيزيقية ينكشف من خلالها قلق الانسان ، وعبث الحياة ، وصراع الحريات ، وجزع الموجود البشري من الموت ، وحنينه الى المطلق . الخ . وحين يحاول الفيلسوف الوجودي ان يعبر عن هذه المواقف الميتافيزيقية ، فانه لا يقسرها على الاحداث قسرا ، كما انه لا يسقطها على الشخصيات اسقاطا ، بل هو يضعها في سياقها الواقعي الجزئي ، ويدعها تنطق بلغتها الخاصة من خلال اللقطات الموضوعية . ومن هنا فان ابطال سارتر او كامو او سيمون دي بوفوار ليسوا بالضرورة فلاسفة او مفكرين او اهل جدل ، بل هم اولا وبالذات موجودات بشرية تواجه مصيرها ، ويعمل كل منها على تعميق كل قضية تعترضه ، مدركا في الوقت نفسه انه « ملتزم » امام نفسه ، وامام العالم ، وامام الاخرين .

والحق ان الرواية الوجودية ليست مجرد عمل ادبي يجمع بين العمق الفلسفي والتحليل النفسي ، بل هي ايضا اسلوب جديد من اساليب التعبير الميتافيزيقي تنبع فيه عقدة القصة من ربط احداث الحياة بمعناها وغايتها . وهكذا يبدو لنا « الانسان » في الرواية الوجودية كأننا مشخصا تربطه بالعالم علاقات دينامية معقدة ، وينقضي وجوده في داخل هذا الاطار الخارجي الذي يعيش فيه ، وتتحدد حريته في نطاق ذلك السياق التاريخي الذي يحيا بين ظهرانيه ... وما كان الانسان « موجودا ميتافيزيقيا » الا لانه يضع نفسه دائما ككل ، بازاء العالم بأسره ككل ، فيواجه العالم في كل لحظة ، ويركب عالمه الخاص ابتداء من بعض المواقف الوجودية الخاصة . وحينما يقول بعض الوجوديين ان لكل حدث انساني دلالة ميتافيزيقية ، فانهم يعنون بذلك ان الانسان يجد نفسه دائما في كل حدث من الاحداث « ملتزما » بأسره ، في العالم بأسره . ومن هنا فان ابطال سارتر وسيمون دي بوفوار والبير كامو يكتشفون من خلال تجاربهم الوجودية حضورهم امام العالم ، واستناد كل واحد منهم الى ذاته وحدها ، ومقاومة الذوات الاخرى له ، واختياره لنفسه بمقتضى حريته الخاصة ... الخ . حقا ان ثمة فوارق شخصية شاسعة بين ماتيو بطل « دروب الحرية » ، وهنري بيرون احد ابطال « المثقفين » ، ومرسو بطل « الغريب » ، أو تارو احد ابطال « الطاعون » ، ولكن من المؤكد ان كل هذه الشخصيات الوجودية انما هي اولا وبالذات موجودات بشرية واعية تحيا قضايا الانسان المعاصر بكثافة وعمق ونصاعة وجودية (1) .

والظاهر أن الروائيين الوجوديين لم يريدوا لشخصياتهم ان تظل بمثابة مخلوقات سلبية يدرسها النقاد ، ويحللون سماتها ، ويفسرون تصرفاتها ، بل هم قد شاءوا ان يقدموا لنا شخصيات واعية تضطلع هي نفسها بمهمة تفسير المعاني التصويرية التي ينطوي عليها وجودها ... وآية ذلك أن الشخصيات الروائية عند سارتر تقول هي نفسها كل ما يراد لها ان تقوله ، وكل ما يمكن ان يقوله عنها الاخرون ! ومعنى هذا انها لم تعد بمثابة موضوعات دراسة ينثرها الروائي هنا وهنالك ، وانما هي قد اصبحت بمثابة شخصيات واعية تفهم ذاتها ، وتنقد سلوكها ، وتعلق على تصرفاتها . فأنت ــ مثلا ــ اذا نظرت الى شخصية ماتيو أو شخصية دانيال في رواية « دروب الحرية » ، وجدت نفسك بازاء شخصية واعية لا تنتظر منك ان تتعرف على طابعها الخاص ، او ان تدرجها تحت بعض الانماط الشخصية العامة ، لانها هي نفسها تقوم بهذه المهمة لحسابها الخاص ، دون ان تنتظر من اي ناقد فني ان يجيء فيتأولها او يفسرها او يضطلع بشرحها ! فماتيو ــ مثلا ــ يعلن منذ البداية شعار الحرية التي انتهجها لنفسه ، اذ يقول بصريح العبارة : « ان الحرية هي المنفى ، وانا محكوم علي بأن أكون حرا » .. وهو حين يقبع في داخل ذاتيته ، فانه يدرك تماما ان الحرية قضية شخصية ، وان المنفى هو ممارسة لارادته المطلقة . ولكن الاحداث التي اختلفت على فرنسا ابان الحرب لا تلبث ان تظهره على أن الحرية ليست مجرد انطلاق طائش للارادة ، بل هي تعبير عن ارادة الفرد من خلال ارادة الجماعة . وتبعا لذلك ، فانه يصطحب زملاءه ويمضي الى المعركة ، محاولا ان ينقذ ماضيه ، مدركا أن الحرية الحقيقية انما هي الالتزام وفقا لاختيار أصيل يقوم على وعي وتبصر .

وهكذا الحال ايضا بالنسبة الى شخصية مرسو في رواية « الغريب » : فان هذا الموظف البسيط في احد المكاتب بالجزائر يشعر بأن حياته اليومية سلسلة من الاعمال الروتينية ، والتصرفات الالية ، والحركات المبتذلة (اكل وشرب ونوم وتدخين) ، فهو لا يتردد في ان يصيح قائلا : « أن الامور لدي سواء ! » . وهذا « الوعي » الذي يصاحب احساس مرسو برتابة الحياة هو الذي يجعل منه بطلا وجوديا يدرك أنه لا معنى لحياته على الاطلاق . وآية ذلك انه يشعر شعورا واضحا بأن حياته « لا تتقدم نحو هدف ، ولا تنتظم حول فكرة ، بل تجري عمياء آلية . انها منسوجة من ترديد أبدي للحركات ، والافكار الصغيرة ، والاحاسيس الفجة » (1) ويقترف مرسو جريمة القتل ، فلا يلبث ان يجد نفسه وجها لوجه بازاء واقعة الموت . وهنا يجيء الموت فيزيد من حدة شعوره بعبث الحياة ، ويثير في نفسه الرغبة في التمرد ، وهكذا يبدو العبث بمثابة « وعي للموت ، ورفض له في الان نفسه » . (ص ٧٧) . ويقرأ الناقد كلمات مرسو أثناء المحاكمة ، فيدرك انه بازاء شخصية واعية تراقب ما في الحياة من واقع عبثي ، وتجد نفسها وجها لوجه امام الموت فتختار التمرد لا الانتحار ...

واما في رواية « الطاعون » ، فاننا نجد تارو يقول بكل صراحة : « أن ما يهمني بالاجمال هو ان اعرف كيف يصبح الانسان قديسا » . ويعترض عليه الطبيب ريو

---

(1) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفلسفة » ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٢ ، ص ١٧٦ ــ ١٧٧ .

(1) روبير دي لوبييه : « كامو والتمرد » ، ترجمة الدكتور سهيل ادريس ، بيروت ، ١٩٥٥ ، ص ٧٠ .

بقوله : ولكنك لا تؤمن بالله » ، ولكن تارو يجيبه بقوله: « من اجل هذا أسأل سؤالي . هل في وسع الانسان ان يكون قديسا من غير الله ؟ تلك هي القضية الوحيدة المحسوسة التي اعرفها اليوم » (١) . وتمضي احداث الرواية فتزيد من شعورنا بان تارو وعي عبثي متبصر « يعرف كل شيء في الحياة » . وحين يعصف الطاعون بالاطفال والابرياء ، يجيء الوقوف على عذاب الاخرين، فيثير في نفس تارو الشعور بالحب ، ولكنه في الوقت نفسه يوقظ في قلبه الاحساس بالتمرد ايضا . وهكذا يثور تارو على الله لكي يرفضه او ينكره ، لا باسم الحب والتمرد فقط ، بل باسم تلك القداسة التي لا يمكن انتوجد مع الله !

ولكن تارو لا يكتفي بالتمرد ، بل هو يقوم بصراع عنيف ضد الشر . وهو يؤكد في الان نفسهان هناك طاعونا داخليا يقابل ذلك الوباء الخطير الذي يطيح بالاجسام، الا وهو طاعون الروح الذي يتمثل في الحقد والكذب والكبرياء . وهو لذلك يقرر بكل صراحة « ان كل انسان يحمل في جلده الطاعون ، لانه ليس ثمة في الدنيا من هو معصوم منه » . وكما ان من واجب الطبيب ان يصارع الطاعون الجسمي ، فان من واجب الرجل النقي ان يقوم بصراع باطني ضد الشر (او الطاعون الروحي) . ومن هنا فان تارو يؤكد مرة اخرى « ان الطبيعي هو الجرثومة. واما الباقي : الا وهو الصحة والسلامة والنقاء ، فهذا كله ــ اذا شئت ــ أثر للارادة ، تلك الارادة التي لا ينبغي ان تتوقف قط . . » (الطاعون ، الترجمة العربية ، ص ٢٥٨) . ــ ويشترك الدكتور ريو معتارو في المناقشة، فلا يلبث ان يعلن انضمامه الى زمرة العاملين من اجل التخفيف من ويلات الانسانية في الحاضر المباشر ، دون التفكير في حياة مقبلة . وريو طبيب اجسام ، لا طبيب ارواح ، فهو لذلك مهتم بصحة الانسان ، على اعتبار ان « حب الانسان يقتضي العناية به ، لا انقاذه من اجل حياة مقبلة » . ويلتقي القارىء بتارو وريو في مواقف عديدة ، فلا يكاد يجد لديهما تصرفات غامضة تحتاج الى تفسير ، بل يجد لديهما في كل مرة مشاعر انسانية تبلغ اعلى درجة من الصدق والامانة والتوتر . ولعل من هذا القبيل مثلا ما عبر عنهالدكتور ريو ببساطة ووضوح حينما قال: « . . انني استشعر مع المقهورين حظا من التضامن اكثر مما استشعر مع القديسين . واحسب اني لا احب البطولة ولا القداسة. ان الذي يهمني هو أن يكون المرء انسانا » . (ص ٢٦٠ ــ ٢٦١) . وهكذا نجد ان كل شخصيات كامو انما هي في الحقيقة شخصيات واعية لا تنتظر من أي ناقد فني انيجيء فيتأولها او يفسرها أو يحللها . . .!

ولسنا نريد ان نسترسل في شرح نماذج اخرى لبعض الشخصيات الوجودية ، وانما حسبنا ان نقول ان الرواية الوجودية لا تضع بين ايدينا ابطالا نادرين يأتون من اعمال الشجاعة والقداسة ما ليس لنا عليه يدان ، بل هي تقدم لنا في معظم الاحيان شخصيات بشرية عادية نتعاطف معها ، ونتأثر بها ، ونستجيب لها . حقا انه ليس

(١) البير كامو : « الطاعون » ترجمة الدكتور سهيل ادريس ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٢٦٠ .



جان بول سارتر
و
سيمون دو بوفوار

من الضروري للقارىء ان يكون قد اجتاز نفس الازمات الوجودية التي مرت بها هذه الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لن يجد أدنى صعوبة في أن يلمس ما في تصرفات تلك الشخصيات من صدق وأمانة وواقعية . ومن هنا فان القارىء العادي الذي يتابع مجرى الاحداث في رواية من روايات سارتر او كامو او سيمون دي بوفوار قلما يشعر بالحاجة الى ناقد فني يأخذ بيده حتى يكشف له عن مبررات سلوك دانيال او ماتيو ، وتارو أو ريو ، وهنري بيرون او صديقه روبير دوبروي .. الخ . وحسب القارىء انه يندمج في حركة الرواية وتسلسل أحداثها ، لكي يدرك الحدث وتحليله في آن واحد، ولكي يشارك في تصرفات الشخصيات وبواعثها في الوقت نفسه . وربما كان من بعض افضال الوجوديين على الرواية انهم قد حاولوا دائما ان يقيموا ضربا من « التوازن » بين تصوير المناظر وتسجيل الاحاسيس ، بين عرض الاحداث وتحليل العواطف ، بين اللقطات الموضوعية والملاحظات الذاتية، بين تسلسل المواقف وتناغم البواعث ... الخ . ولا شك ان هذا « التوازن » انما هو السر فيما تنطوي عليه معظم الروايات الوجودية من صدق فني وعمق فلسفي.

بيد أن البعض قد يأخذ على جماعة الروائيين الوجوديين أنهم وان كانوا قد أضفوا على الرواية عمقا فلسفيا وثقلا فكريا ، الا انهم قد انحدروا بها في كثير من الاحيان الى مستوى الاسفاف الخلقي والتبذل الجنسي. فهذا ماتيو «مثلا» أحد ابطال رواية « دروب الحرية » يغرر بصديقته مارسل ، ويتخلى عنها ، ثم يسرق مالا من عشيقة تلميذه ، لكي يعمل على اجهاضها ! وهذه آن زوجة دوبروي في رواية « المثقفين » تخون زوجها مع أول رجل أجنبي تلتقي به ، فتذهب مع الروسي سكرياسين الى غرفته ، ثم تنقل الينا تفصيلات دقيقة لتلك الليلة الفاشلة التي قضتها معه ! ولا تلبث هذه المرأة ان تلتقي بالامريكي ليويس بروغان فتقضي معه فترة حب طويلة تدوم ثلاث سنوات ، تعود بعدها الى زوجها محطمة كسيرة النفس فتعزم على الانتحار ! وأما نادين ابنة آن فان دي بوفوار تصورها لنا بصورة الفتاة الهستيرية التي تهرب من كل مشكلاتها عن طريق الجنس ، فتفرط في الاتصالات الجنسية ، وتلوم امها لانها لم تكن بعد قد عرفت لذة الحياة الجنسية ، مما يدفع بالام الى قبول التحدي والاستسلام لاول رجل يدعوها ! والامثلة كثيرة على ما في الروايات الوجودية من مشاهد جنسية ومواقف مكشوفة، مما قد يوقع في روع القارىء المتسرع ان هذا النوع من « الرواية » يدخل في نطاق ما اعتدنا تسميته باسم «الادب المكشوف» . ولكننا نجانب الصواب حتما لو أننا استندنا الى بعض هذه المشاهد الجنسية التي ترد في تضاعيف روايات سارتر أو سيمون دي بوفوار من أجل الحكم على « دروب الحرية » أو « المثقفين » (مثلا) بأنها رواية جنسية. وحسبنا أن نقف على ما في هذه الروايات من تحليل دقيق للعواطف ، وتسجيل عميق للاحاسيس ، لكي نتحقق من اننا لسنا بصدد مشاهد اريد بها الاستثارة ، بل نحن بصدد عواطف فردية قد صورت بدقة وصراحة . وقد تروعنا نحن الشرقيين تلك الحرية الجنسية التي يتمتع بها ابطال الروايات الوجودية ، ولكن من المؤكد ان المواقف الغرامية التي تواجه هؤلاء الابطال ليست — في بيئاتهم — مواقف مصطنعة او احداثا غير عادية ، بل هي خبرات معاشة تتفق مع طبيعة الصلات بين الرجل والمرأة في تلك المجتمعات . وسواء أكانت هذه المواقف مظهرا من مظاهر الانهيار الخلقي الذي يعانيه المجتمع الاوروبي ، أم مجرد تعبير عن الحرية المطلقة التي نمنحها مثل هؤلاء الابطال لانفسهم في تصرفاتهم الخاصة ، فان من المؤكد ان الشخصيات التي نلتقي بها في كل روايات سارتر وسيمون دي بوفوار هي نماذج أنسانية متوترة للصدق والصراحة والجرأة الخلقية . وليس غريبا ان تنطوي روايات سارتر على الكثير من المواقف الجنسية ، فاننا نعرف كيف اهتم زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية في مؤلفه الفلسفي الضخم : « الوجود والعدم » بتحليل الدلالة الانسانية للجنس ، وبيان معنى الحب ، وتعميق الرابطة الجنسية، وتفسير معاني السادية والمازوخية ، وتقديم ضرب من التحليل الوجودي لصلة الرجل بالمرأة ... واما سيمون دي بوفوار فان كتابها « الجنس الثاني » (بجزءيه) لا زال اعمق دراسة فلسفية لمشكلة المرأة ، ولا زالت آراؤها فيه عن الحرية الجنسية التي ينبغي ان تتمتع بها المرأة موضع جدال ومناقشة . فهل نستكثر على الروائي الوجودي أن يتعرض لتحليل بعض هذه المواقف الجنسية عندما يكون بصدد شخصيات حية تواجه تجربة الحب ، وتصطدم في حياتها الغرامية بمشكلة الصراع مع « الاخر » ؟

وأخيرا قد يأخذ البعض أيضا على الروائيين الوجوديين أنهم كثيرا ما يجرون على السنة ابطالهم كلمات مبتذلة ، وعبارات سوقية ، حتى اننا يندر ان نجد لدى كتاب اخرين كل هذا الحشد الضخم من الفاظ السباب وتراكيب العامة ! ونحن لا ننكر أن لغة الرواية عند سارتر أو سيمون دي بوفوار تختلف اختلافا كبيرا عن نظيرتها عند جيد او بروست (مثلا) ، ولكن من المؤكد أن الحوار العامي أقرب الى طبيعة الرواية الوجودية من أية لغة منمقة ، أو أي تراكيب لغوية بليغة . ولعل هذه التجربة التي قام بها الوجوديون حين عمدوا الى التقريب بين العامية والفصحى هي أكبر دليل على ان عمق الافكار لا يتعارض مطلقا مع سهولة التعبير . واما الالفاظ السوقية التي قد تتردد على السنة بعض الشخصيات في روايات الوجوديين، فانها لا تزيد عن كونها مجرد تعبيرات عامية تدور على كل لسان في مجتمعات جريئة لم تعد تتصنع التأدب او تتكلف التعبير ! ولسنا بصدد تبرير مثل هذا الاسلوب ، وانما حسبنا ان نذكر القارىء بأننا هنا بازاء روايات قد انبثقت في مجتمعات منهارة عانت ويلات الحرب ، والاحتلال، والتفكك الاجتماعي ، فليس بدعا ان نراها تصور لنا اشخاصا معذبين قد فقدوا ايمانهم بقيم مجتمع ما قبل الحرب ! وهكذا تتنكر شخصيات سارتر وسيمون دي بوفوار للمجتمع الفرنسي البورجوازي ، فتثور على نفاقه ، وتتمرد على لغته المنمقة ، وتنبذ تأدبه المصطنع ، لكي تؤكد فضيلة الصراحة العامية ، وتعلي من شأن لغة الكلام العادية ، وتصطنع في حوارها اساليب العامة من الناس ! وهل كانت « الرواية الوجودية » سوى مجرد تعبير عن هذا الوضع الانساني المشترك الذي يحياه اناس زالت الفوارق بينهم، وتوحد مصيرهم ، ووجدوا انفسهم — للمرة الاولى في تاريخ الانسانية — بازاء خطر مشترك يتهدد مستقبل حياتهم ؟ فكيف لمثل هذا المجتمع الجديد ان يتكلف التعبير، او ان ينمق الاسلوب ، وهو الحريص على محو الفوارق اللغوية ، ومخاطبة اناس من لحم ودم بلغة بسيطة يفهمها الجميع ؟!

(الخرطوم) زكريا ابراهيم



الواقعية الوجودية في «السمان والخريف»

بقلم رجاء النقاش

في شهر ديسمبر الماضي كتبت مقالا عن نجيب محفوظ كنت احاول أن اعطي فيه نظرة شاملة الى ادبه ، ولكنني كنت اشعر في قرارة نفسي بضرورة التأني والحذر في تحديد هذه النظرة الشاملة ، فقد كان يراودني احساس غير واضح بان نجيب محفوظ لم يقل كل مالديه بعد ، وان طريق التطور والتحول مازال مفتوحا أمامه . انه ليس من الذين « أتموا رسالتهم » ولم يعد امامهم الا الصمت او ان يكرروا انفسهم .

والحق انني كنت قبل ذلك من الذين يعتقدون ان نجيب محفوظ انتهى بعد الثلاثية ، ولست ادري بالضبط من أين جاءني هذا الاعتقاد . ولكنه على اي حال كان اعتقادا يعيش في حياتنا الادبية كما تعيش « الاشاعة القوية » ... بل مازال هناك من يقول بهذا الرأي الى الان . اما انا فقد تغير هذا الاعتقاد في نفسي منذ أن بدأت اتابع انتاج نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، لقد ادركت ان شيئا جديدا يولد في قلب هذا الفنان وعقله ، وان هذا الشيء آخذ في الظهور يوما بعد يوم في ادبه .

ولم يكن هذا الشيء الجديد واضحا امامي عندما قرأت روايته « اللص والكلاب » ولكنه ازداد وضوحا ودقة بعد أن قرأت روايته الاخيرة « السمان والخريف » . لقد تطور نجيب في أسلوبه وتطور في نظرته الى الحياة وموقفه منها . ولم تعد الكلمات عنده تحمل معنى واحدا محددا كما كان الامر في انتاجه القديم ، بل اصبحت كلماته تعكس كثيرا من المعاني في النفس ، كأنها كلمات شعرية مليئة بالظلال والايحاءات . وذلك كله على عكس اسلوبه القديم الذي كان في معظمه اسلوبا تقريريا خاليا — على التقريب — من روح الشعر .

على انني اود ان اتناول هنا نقطة رئيسية في تطور نجيب محفوظ ، راجيا ان تكون مظاهر التطور الاخرى مجالا لدراسات قادمة .

هذه النقطة الرئيسية هي ان نجيب محفوظ قد انتقل من النزعة الطبيعية التي سيطرت على انتاجه حتى الثلاثية الى شيء جديد لا اجد اصطلاحا نقديا ينطبق عليه بدقة ، ولكنني سأسمح لنفسي بان أسميه باسم «الواقعية الوجودية » . وهذا التطور من الناحية الفنية قد حمل معه تطورا اخر يسير الى جانبه وينبع منه . فقد انتقل نجيب محفوظ من « المحلية » وبدأ يخطو خطوات اولى في طريق المشكلة الانسانية العامة . وبعبارة اخرى بدأ يسير في طريق « النزعة العالمية » .

ولنقف قليلا لنتأمل بوضوح اكثر معنى هذا التطور . فالمرحلة الاولى في ادب نجيب محفوظ — والتي انتهت بظهور الثلاثية — هي المرحلة التي التزم فيها نجيب الاتجاه الطبيعي ، كان نجيب — في هذه المرحلة — يرسم ابطاله رسما تفصيليا لايترك كبيرة ولا صغيرة تتصل بهم دون ان يسجلها ، كان يرسمهم من الخارج ، ويكاد يحدد طول الشخص ووزنه وتركيبه العضوي الدقيق . وهو بعد ذلك يرسمهم من الداخل فيحدد تركيبهم النفسي ، كأنه في احد المعامل الكيميائية يحلل المواد الى اصولها الاولية ، ويحدد نسب العناصر المشتركة في تركيب هذه المواد .

وكان نجيب محفوظ بلا شك تلميذا نابغا من تلاميذ المدرسة الطبيعية ، وهو يذكرنا بأدباء هذه المدرسة المعروفين مثل فلوبير « الذي قرأ في المكتبة الوطنية بباريس الفي كتاب لكي يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لاحد ابطاله » ومثل اميل زولا « الذي كان يحمل دفترا كبيرا يدون فيه ملاحظاته .وكان يقضي اسابيع طويلة متجولا بين المخازن التجارية والمصانع المختلفة لكي يجد نماذج لقصصه ويجمع الحوادث لهذه القصص » ومثل بلزاك الذي كان يستأجر أسرة كاملة بايجار شهري ليعيش بينها ويدرس على الطبيعة البيئة والشخصيات في روايته « الاب جوريو » .

ونحن لانعرف — حتى الان — كيف كان نجيب محفوظ يختار ابطاله . فليس لدينا اي معلومات عن هذا الجانب الهام من شخصية نجيب محفوظ الفنية . لانعرف اذا كان يستوحي نماذجه من أبطال واقعيين يعيش معهم حياة مباشرة ويعاشرهم معاشرة دقيقة ، أم انه كان يستوحي صورة هذه النماذج من تجاربه وذاكرته حيث كان يجد البذور الاولى للشخصية ثم يبني عليها من خياله الفني الخصب مايريد من تصورات مختلفة . لااحد يعرف بالضبط هل كان نجيب يحمل « دفترا » مثل زولا ، ام كان يقرأ كتبا عن بيئاته التي يصورها كما كان يفعل فلوبير . ام كان يستأجر اسرة مثلما كان يفعل بلزاك ! هذه كلها اشياء غامضة نرجو ان توضحها لنا أبحاث من هذا النوع في المستقبل . ولكن الذي نعرفه بوضوح هو ان النتيجة التي وصل اليها نجيب محفوظ هي نفس النتيجة التي وصل اليها الطبيعيون ... فالشخصيات والبيئات التي

صورها في مرحلته التي انتهت بالثلاثية يلتزم في تصويرها أسلوب المدرسة الطبيعية التي تقوم على اساس من الدراسة الواسعة الدقيقة والمعرفة الشاملة بأدق التفاصيل .

هذا الاديب الطبيعي الذى يعنى بالتفاصيل كل هذه العناية « حمل عصاه ورحل » بعد الثلاثية ، وبدأ يسير في طريق يبتعد به عن أسلوبه الفنى القديم .

ففي رواية « السمان والخريف » نجد شخصيات يرسمها نجيب محفوظ رسما عابرا دون ان يهتم بالتفاصيل والجزئيات . فزوجة عيسى بطل الرواية لاتستغرق من اهتمامه اكثر من بضع صفحات ، ولو ان هذه الشخصية النسائية : الغنية ، العاقر ، نصف المثقفة ، التي تزوجت أكثر من مرة ... لو ان هذه الشخصية وقعت في يد نجيب محفوظ ايام كان يكتب « زقاق المدق » او « بداية ونهاية » لتفنن في عرضها وتقديمها ومتابعتها في كل تفاصيل حياتها اليومية الدقيقة ، وفي أحوالها النفسية المختلفة وطريقة اجتذابها للرجال وتعويض مالديها من نقص . ولكن نجيب في « السمان والخريف » قد مر على هذه التفاصيل كلها مرا سريعا بحيث انك تخرج من الرواية وقد نسيت كل شيء عنها ماعدا انها تمثل محاولة من محاولات بطل الرواية للتغلب على ازمته .

وهكذا ينتقل نجيب من الطبيعية ويبتعد عنها ، وهو في الوقت نفسه ينتقل من الاهتمام بالتفاصيل الى الاهتمام بالمشاكل الكلية العامة ، ويتحول من ذلك الفنان الذي كان همه ان يعطينا ادق صورة للبيئة المحلية التي نعيش فيها ، الى فنان يعرض ويناقش مشكلة انسانية عامة ،تعني البيئة المحلية كما تعني البيئة الانسانية كلها .

وهذا هو ماأعنيه بانتقال نجيب محفوظ من المحلية الى العالمية في الوقت الذي ترك فيه مذهب الطبيعيين وبدأ يبحث لنفسه عن عالم جديد مختلف .

فالمشكلة التي يعالجها في « السمان والخريف » لها شكلها المحلي الخاص ... ولكن هذا الشكل لايعدو ان يكون طلاء خارجيا لمشكلة انسانية عميقة تهز عصرنا كله، تلك هي مشكلة الاحساس بالغربة او عدم الانتماء او الاحساس بان الانسان ضائع مطرود من هذا العالم .

ان الصورة المحلية للقصة هي « أزمة عيسى »الحزبي القديم الذي تلوث ولم يستطع ان يتلاءم مع العالم الجديد لانه من « الجيل الزائل » ... ولكن هذه الصورة تخفي وراءها الجانب الاخر الشامل الانساني العام .

فبطل القصة يعاني مأساة السقوط والخطيئة ، لقد اخطأ فسقط ، كما أخطأ آدم وسقط من الجنة ، واصبح عليه ان يلتمس طريقا للخلاص من خطيئته ولو من خلال الألم والعذاب ، ان بطل القصة قد اخطأ خطيئته الكبرى وفقد بساطته وطهارته ، وهو يقول عن نفسه وحزبه :

« كنا حزب المثل الاعلى ، حزب التضحية والفداء ، حزب النزاهة المطلقة ، حزب : كلا ثم كلا امام كافةالمغريات والتهديدات ... فكيف ادركت روحنا الطاهرة الشيخوخة؟ كيف تدهورنا رويدا رويدا حتى فقدنا جميل مزايانا ؟ ها نحن نقلب ايدينا في الظلام يملأنا الشجن والشعور بالاثم فواحسرتاه » .

فالقصة في حقيقتها قصة الانسان الذي اكل من التفاحة المحرمة ، قصة الانسان الضائع الذي وقع في الخطيئة واسلمته الخطيئة لعذاب كبير . فقد خرج من جنته السعيدة التي ظنها دائمة أبدية خالدة ... خرج الى حياة اخرى اصبح فيها منفيا ، زائدا عن الحاجة ... لادور له ... يقول عيسى عن نفسه وعن زملائه :

« مع اي عمل سنتخذه .. سنظل بلا عمل ، لاننا بلا دور ، وهذا هو سر احساسنا بالنفي كالزائدة الدودية » .

ولذلك فهو يحلم بالهجرة ، انه يريد ان يترك منفاه الى عالم اخر ، لعله يجد له دورا في الحياة . لعله ينتمي الى شيء ، وتطمئن روحه ، ويتخلص من « موت الاحياء » الذي هو افظع الف مرة من « موت الاموات » ... وهو يصارح نفسه بالحنين الى الهجرة التي ترمز رمزا قويا الى الرغبة في الخلاص من المأساة التي يعيش فيها :

« تمنى يوما لو كان للمصريين – كما لغيرهم – جالية في امريكا الجنوبية ليهاجر اليها ... وقال ساخطا أن المصريين زواحف لا طيور ... وراوده حلم بتغيير جذري في حياته ... ولكنه لم يكن يفعل سوى العبث » .

هذه هي المأساة الوجودية التي يعيش فيها البطل ، او هذا هو جوهرها : الغربة والضياع والانفصال عن الواقع والرغبة في الهجرة من « هذا الواقع » الذي اصبح منفى للانسان .

على ان نجيب محفوظ لايقف على سطح هذه المأساة الوجودية ، بل يندفع الى اعماقها ، ويصورها تصويرامثيرا في عدد اخر من المواقف ... على رأسها موقفان عنيفان يؤكدان المعنى الوجودي لهذه المأساة .

اما الموقف الاول فيتضح امامنا عندما يصرخ البطل في داخله ، ومن خلال مرارة الشعور بالوحدة ... قائلا لنفسه « ماأحوجني الى مسكن » ... ان الشعور بالحاجة الى « الانتماء » ، بالحاجة الى التخلص من « العراءالروحي»

هذا العراء القاسي الاليم الذي يعانيه الانسان عندما لايكون له في الحياة فكرة او هدف او دور يقوم به عن وعي واقتناع ... عندما لايكون منتميا الى شيء ما ... عندما تصبح حياته مجرد انتظار الموت .

ومن الحقائق ذات الدلالة العميقة ان الشعور بالحاجة الى مسكن عند بطل « السمان والخريف » هو نفسه الشعور بالحاجة الى « المسكن » عند بطل قصة « اللص والكلاب » ... فعيسى وسعيد مهران يبحثان عن مسكن ، ويشعران بانهما ضائعان حقا ما داما لايجدان هذا المسكن ... الا يوحي الينا هذا الموقف ايحاء واضحا بان نجيب محفوظ انما يرمز بالمسكن الى حاجة الانسان الى هدف يطمئن اليه ، وقاعدة – في حياته الروحية – يستند عليها ؟ ان المسكن المفقود في الروايتين هو رمز الخروج من الازمة التي يعانيها الانسان الوحيد ... اللامنتمي .

اما الموقف الاخر الذي يكشف لنا عن ازمة الانسان في صورتها الجديدة كما يتصورها نجيب محفوظ فهو ان ابنة « عيسى » – بطل السمان والخريف – تنكره ولا تعرفه . وهذه هي نفسها الازمة التي عاشها من قبل سعيد مهران بطل « اللص والكلاب » فابنته – ايضا – تنكره ولا تعرفه بل وتخاف منه .

ويمكننا ان نتأمل هذا الموقف المفزع طويلا . فما معنى هذه الصورة التي تلح على وجدان نجيب محفوظ .. صورة انكار الابنة للاب ، ولماذا تكررت في روايتين متتابعتين ؟

ان هذه الصورة – في اعتقادي – ترمز الى شيء كبير يعيش في وجدان هذا الفنان ... انها يمكن ان تدلنا على ان جانبا من مأساة الانسان في نظر هذا الفنان هو ان الاسرة قد تفككت حتى انكرت الابنة اباها ، وان المأساة الانسانية المعاصرة اشبه بالصورة الدينية ليوم القيامة حيث « تذهل كل مرضعة عما أرضعت » ... ان الانسان قد أصبح وحيدا ، لايجد الدفء حتى في اسرته ، انه منفي حتى من الاسرة ... كما نفى الانسان الاول من جنته .

وهذا المعنى الانساني الكبير ليس هو المعنى الوحيد الذي تحتمله هذه الصورة المفزعة ... فهناك معنى اخر كثيرا مانقراه بين السطور في اعمال نجيب محفوظ الاخيرة ... بل أن هذا المعنى بالذات له جذور في اعماله الاولى ... ذلك هو ان التطور – رغم انه حركة انسانية – كثيرا مايحمل في طريقه آلاما عنيفة . فانكار الابنة للاب يمكن ان يكون تعبيرا عن آلام التطور ومآسيه، حيث ينكر الجديد القديم ، وخاصة في تلك المراحل العنيفة للتغير ، والقرن العشرون من أبرز مراحل التغير في تاريخ الانسان . بل يكاد نجيب محفوظ يعبر تعبيرا مباشرا عن هذا الجانب العنيف للتطور عندما يقول عن بطل السمان والخريف :

« أيقن الان انه قضى عليه ان يعاني التاريخ في احدى لحظات عنفه حين ينسى ، وهو يثب وثبة خطيرة ، مخلوقاته التي يحملها فوق ظهره فلا يبالي ايها يبقى وايها يختل توازنه فيهوى » .

هذه هي وثبة التاريخ ... وهي الوثبة التي يمكن ان تفسر لنا هذه الصورة المفزعة التي تعيش في وجدان نجيب محفوظ بعنف والتي صورها لنا في « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » معا وهي : انكار الابنة لابيها ، او انكار الجديد للقديم بعنف وقسوة .

ولا أعرف رمزا أكثر هولا وفزعا لمأساة الانسان من هذا الرمز الذي يتجسد في صورة انكار الابنة لابيها .

هكذا يرتفع نجيب محفوظ ليصور لنا مأساة انسانية عامة تستمد جذورها من واقع مجتمعنا وظروفه ، ولكنها تعلو بعد ذلك الى مستوى الانسان في كل مجتمع اخر .. وفي هذه « المأساة الانسانية » يقترب نجيب من التناول الوجودي لمأساة الانسان دون ان يغرق في رمزية «الغريب» لالبير كامي مثلا ، فما زال بين نجيب محفوظ وبين الواقع رباط قوي ، ومن هنا اعتقد ان تعبير « الواقعية الوجودية » هو اقرب تعبير لتصوير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ .

ومما يساعدنا على كشف هذا الاتجاه الوجودي عند نجيب محفوظ ايضا انه يستعمل التعبيرات الشائعة في الادب الوجودي مثل « المنفى » و « العبث » والاحساس بان الانسان « زائد عن الحاجة في هذا العالم » . وهو لا يستعملها كألفاظ عادية ، بل يستعملها بنفس العمق الذي نحسه في الادب الوجودي الاصيل .



نجيب محفوظ

على اننا نلاحظ ان نجيب محفوظ يهتم في اعماله الاخيرة بالتصوف ... ففي اللص والكلاب نجد الشيخ الجندي.. وفي السمان والخريف نجد « سمير » وكلاهما قد لجأ الى التصوف كمأوى روحي يجعل آلام الحياة ومشاكلها محتملة وسهلة. ولم يكن نجيب من قبل يعنى بالتصوف كل هذه العناية ، مما يؤكد اتجاهه الى الاهتمام بالمشاكل الانسانية الكبرى ، انه يهتم بمشكلة « الانسان والعالم » لا « الانسان والمجتمع » فقط .

وفي « السمان والخريف » ربما لاول مرة في ادب نجيب محفوظ ، يلتقي البطل في النهاية مع صوت يدعوه الى ان يتخلص من ازمته وورطته ، وان يحاول التغلب على جرحه وعجزه والوقوف على قدميه . ويحاول البطل في السطور الاخيرة ان يلحق بهذا الصوت الذي يعمل على بعثه من العدم ، وانتشاله من حفرة العجز واليأس . ويبدو هذا الصوت كأنه حلم ، او كأنه نوع من الالهام الداخلي العميق ... وما كان نجيب من قبل يهتم بالاحلام ، وما كان يهتم بالالهام الداخلي .

قال عيسى للشاب المجهول :

« – الا ترى ان الدنيا كلها مملة ؟

– ليس عندي وقت للملل

– ماذا تفعل اذن ؟

– أعابث المتاعب التي الفتها وانظر الى الامام بوجه مبتسم ، بوجه مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن بي البله..

– وما الذي يدعوك الى الابتسام ؟

فقال الشاب بلهجة اكثر جدية :

ـ أحلام عجيبة ، مارأيك في ان نختار مكانا انسب للحديث ؟

فقال عيسى بسرعة :

ـ آسف الحق أني شربت كأسين ، وارغب في الراحة .

فقال الاخر بأسف :

ـ أنت تود أن تجلس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول *

ولم يجب عيسى بكلمة فقام الاخر وهو يقول :

ـ انت لاترغب في حديثي فلا يجوز ان أزعجك اكثر من ذلك ...

وتحول عنه ماضيا نحو المدينة .

وتابعه بعينيه وهو يبتعد . ياله من شاب غريب !

ترى ماذا يفعل اليوم ؟ ولماذا ينظر الى الامام بوجه مبتسم ؟

وظل يتابعه بعينيه حتى بلغ اخر الميدان . لم يكن سيء النية كما توهم ، ولم يقصده بسوء ، فلم لم يشجعه على الحديث ؟ الم يكن من الممكن ان يستعين به على مغالبة الملل في هذه الساعة من الليل ؟ وألم يكن من المحتمل ان يجرهما الحديث الى شيء مشترك تطيب به السهرة ؟

ورآه وهو يختفي متجها نحو شارع صفية زغلول .

وقال لنفسه أستطيع ان ألحق به على شرط الا اضيع ثانية في التردد .

وانتفض قائما في نشوة حماس مفاجئة ، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركا وراء ظهره مجلسه الفارق في الوحدة والظلام » .

هكذا يرتفع نجيب محفوظ من تصوير بيئة معينة الى تصوير الانسان من خلال هذه البيئة ... من الجزئيات والتفاصيل الى الامور الكلية العامة ... من المحلية الى الموضوعات والقضايا العالمية ...

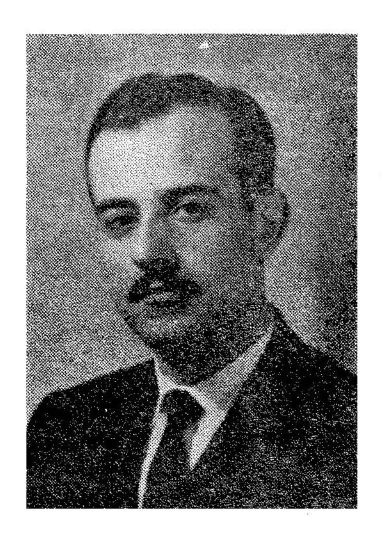
من« الواقعية الطبيعية » الى الواقعية الوجودية .

ونجيب محفوظ ينتقل الى هذه المرحلة الجديدة وقد استعد لها استعدادا واضحا ، فقد اصبح اسلوبه مليئا بالندى الشاعري الحلو ، بعد ان كان جافا موضوعيا قاسيا. واصبحت لكتابته موسيقى داخلية تتسرب الى روحك تسربا عميقا وتشعرك حقا ان الفنان الذي كان يتحدث عن الانسان في مصر فقط اصبح يتحدث عن الانسان في العالم .

القاهرة **رجاء النقاش**

---

* والجلوس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول معناه ان البطل متمسك بالماضي متعلق به ، فهو وفدي في عالم لم يعد للوفد فيه مكان ولا دور ... ان البطل يحن الى الماضي حيث كان « شيئا » في الحياة ، وحيث كان له دور وآمال وتطلعات ، انه يحاول ان يتعلق بخيوط الماضي الرفيعة الواهية لعلها تعطيه من ذكرياتها بعض الدفء وهو غارق في ازمته .



الاستلاب في الرواية النسائية العربية

بقلم جورج طرابيشي

لماذا نكتب ؟ كي نغير . ولماذا نريد ان نغير ؟ لاننا نشعر بانفصام وانفصال عن المجتمع الذي نعيش فيه . وقد يظن البعض ان مثل هذا الراي عن عملية الكتابة انما هو مجرد راي فلسفي نظري قالت به المدرسة الوجودية السارترية (١)،لكنه ، في الحقيقة ، راي علمي ، بمقدار ما يحق لنا ان نعتبر علم النفس ، وبخاصة التحليل النفسي ، علما (٢) .

انه لمما يثير الفضول في الرواية النسائية العربية المعاصرة ان نلاحظ اصرار المراة العربية على ان تكتب بل اكثر من ذلك ، اننا نلاحظ انها وضعت الكتابة هدفا اسمى لها . ان « ريم » بطلة « ايام معه » لكوليت سهيل بعد ان تفشل في حبها ، او بالاخرى بعد ان تختار الفشل لحبها ، تقرر ان تهب نفسها للفن ، للشعر ، لان الفن اعظم من الحياة ، لان « الفن هو الشيء الوحيد الذي يستحق التضحية» (٣)،لان « الفن نبع فياض ، دفق وجود لا ينضب ، مهما غرفنا منه ، يظل يغرقنا بالجمال ومهما نهلنا منه ، يظل يسكرنا بالامال والحب »(٤)وعائشة بطلة «لن نموت غدا » لليلى عسيران ، كانت تريد دوما أن تترك دنياها وقد خلفت وراءها اثرا متواضعا يبرز وجودها (٥) . ان حياتها فارغة ولكن ما تفعله في الدنيا فارغ (٦) . والواقع ان رواية « لن نموت غدا » مؤلفة من جزءين : الجزء الاول وصف لاحساس عائشة بالفراغ العظيم في حياتها ، بعد ان دخلت في محراب الفن . ولا نعتقد ان هذه الرغبة في الكتابة هي رغبة مكتومة ، مقنعة بل على العكس ، اننا نلاحظ انها بارزة للعيان ، ملحاح مسيطرة ، بل ساقول انها رغبة قبلية a priori تتفسر بها الرواية ، وليست الرواية هي التي تفسرها . الم نجد كوليت سهيل تقرر في الاهداء الذي صدرت به « ايام معه » : سأهب حياتي للحرف .. سأجعل منه الهي ورفيقي وعبدي .. فامره ساجدة .. واعبده سيدة واشكو اليه همومي كانسان حبيب » .

لقد قررنا في البداية اننا نكتب لنغير . ويحق لنا هنا ان نتساءل : وهل تكتب المراة العربية لتغير ؟؟ هل كان المشروع الكامن وراء « انا أحيا » او « الالهة الممسوخة » او « لن نموت غدا » هو مشروع تغيير ؟ وقد يبدوللوهلة الاولى ، ان من السذاجة طرح هذا السؤال ، لان الجواب سيكون بالتاكيد ، ونظرا الى ما قررناه في البداية ، ايجابيا لكننا نطرحه كي نلفت الانتباه الى ان مشروع التغيير الكامن وراء الكتابة قد يكون احيانا لا واعيا او قد يكون ذا شقين وذا دلالتين : دلالة تعيها الكاتبة وتريدها ، ودلالة اخرى خفية ، قد تكون لا واعية ولا شعورية ، وعلينا نحن ان نكتشفها .

المراة عندنا تكتب لتغير . هذا لاريب فيه . ماذا تريد ان تغير ؟ انها تريد ، على وجه التحديد ، الا نقول عنها انها « امراة » . انها لا تريد ان نصنفها في فئة خاصة لاتريدنا ان نقول ، على سبيل المثال : « الرواية النسائية العربية المعاصرة » . فنحن عندما نتكلم عن نجيب محفوظ او توفيق الحكيم ، لا يخطر لنا ان نصف رواياتهما بانها « روايات رجالية » . انها تريد ان تتجاوز شرط «المراة » الى شرط « الانسان » . هذا ما تريد ان تقوله لنا . هذا ما تريد ان تغيره في عقليتنا ، في وعينا . لكننا ، مع ذلك ، لا نزال نتكلم عن «الرواية النسائية » ، ولا نزال نصفها في صنف خاص ، لا لشيء الا لان كاتبتها امراة وهذا يعني فشلها في مشروعها . . لكن لا يعيبها هذا الفشل ؟ ان كل مشروع انساني لا بد ان يحتوي على فشل . ونحن لا نستطيع ان نقول ان فشلها يعيبها الا اذا كانت هي المسؤولة عن هذا الفشل مباشرة .

لكن مالنا نستبق المقدمات ، ونقرر النتائج سلفا ؟ الا يجدر بنا ، قبل ان نتكلم عن فشل المشروع ، ان نتحدث عن المشروع نفسه وعن غايته ؟

* * *

ان الانسان يتميز اولا بانه كائن يعي . يعي ذاته والاخرين . والناس من حيث المبدأ ، متساوون في قدرة الوعي هذه . لكننا لن نستطيع ان ننكر ، حتى لو كنا من انصار المذهب المثالي ، ان وعيه هذا مرتبط بظروفه . فالمرء الذي عاش حقبة طويلة في الظلام ، لن يرى الشمس بالعين نفسها التي يراه بها الانسان الطبيعي العادي . ان البصيص في نظر هذا الاخير سيبدو نورا باهرا في نظر الاول

(١) : « ما هو الادب » لجان بول سارتر .
(٢) : « الاسس النفسية للابداع الفني » للدكتور مصطفى سويف.
(٣) : « ايام معه » ص ٣٢٦
(٤) : « ايام معه » ص ٣٩٩ .
(٥) : « لن نموت غدا » ص ٢١٥ .
(٦) : « لن نموت غدا » ص ١٧٦ .

على هذا فان « وعيه » للنور ، لشدته ، لسطوعه او خفوته ، ليس هو وعيا مطلقا ، بل هووعي نسبي ، بل اكثر من ذلك ، ان النور يصبح حاجة مسيطرة بالنسبة للجيل في الزنزانة ، حتى ان الحياة ستتلخص كلها في نظره بكوة صغيرة يستطيع ان يرنو منها الى الشمس .

ولقد عاشت المرأة العربية ، او « الشرقية » كما يقال ، حبيسة زنزانة معتمة ، حقبة طويلة من الزمن . هذه الزنزانة هي نظرة الرجل اليها . ولم تكن هذه النظرة زنزانتها فحسب ، بل كانت ايضا الكوة التي تنظر منها الى العالم ، والكوة التي تستهدي بضوئها لتنظر الى ذاتها في ان واحد معا . ان المرأة في بلادنا لا تملك من « ماهية » الا الماهية التي تعكسها عينا الرجل . لقد قيل ان المرأة شيطان ، وقيل بل هي ملاك ، لكن المرأة ليست هذا ولا ذاك ، وهي ، في الوقت نفسه كلاهما معا . انها ، اولا واخرا ، ما يرى الرجل انها هي . والرجل الشرقي يرى ان المرأة « أنثى » . واذا كان المجال لا يتسع هنا لنأتي بالبراهين على هذه النظرة ، فاننا نستطيع ان نثبت ان المرأة الشرقية تعتقد ان الرجل الشرقي لا يرى فيها الا « انثى » . ان « انوثتها » هي الكوة التي تطل منها على العالم وعلى ذاتها ، وهي في الوقت نفسه الشرط الذي تريد ان تتجاوزه كي تكون ما تريد ان تكونه . أو ليس مما يستدعي الانتباه ان تبدأ الصفحة الاولى من أول رواية نسائية عربية ، بهذا المقطع

« فكرت وانا اجتاز الرصيف ، بين بيتنا ومحطة الترام : لمن الشعر الدافيء ، المنثور على كتفي ؟ أليس هو لي ، كما لكل حي شعره يتصرف به كما يحلو له ؟ ألست حرة في ان اسخط على هذا الشعر ، الذي يلفت اليه الانظار حتى امسى وجودي سببا من وجوده ؟ » (٧) .

لتكن « لينا » ما تتصور انها تكونه . لكنها لن تستطيع ان تفلت من « الكينونة » ، من « الماهية » التي يحبها فيها الاخرون . انها ، قبل كل شيء ، شعرها ، شعرها الذي « يلفت اليه الانظار » حتى امسى وجودها « سببا من وجوده » . ولتخدع لينا نفسها ولتقل ما حلا لها ان شعرها « هذا » انما هوشعرها ، لانه لن يكون ، في أي حال من الاحوال ، شعرها . انه هي . انها تقول انها حرة فيه ، انها تستطيع ان تفعل به ما تشاء . لكنها ، في الواقع ، لا تستطيع . هي عاجزة امامه . انه ليس لها (أليست علامات الاستفهام التي تملأ المقطع الانف الذكر ، هي الدليل على ان لينا تعي هذا الاستلاب ؟) .

انه شعر جميل ، وجماله في طوله ، في انتشاره الدافيء على كتفيها . لكنها ، مع ذلك ، مصرة على تشويهه ، على قصه . ترى لو كانت تشعر انه ملكها حقا ، فهل كانت ستقصه ؟ ولنصغ اليها بأي عبارات «سبابية» تشرح عزمها على قصه : « ألست حرة في ان امنح حامل الموسى لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه .. ليرميها ، حامل التنكة ، في تنكة صدئة ؟ » (٨) . انها تكره شعرها . تحتقره . وانما باحتقارها هذا ، تحاول ان تحطم القيود التي تسجنها في ماهية « قذرة » ، ماهية الانثى . انها في الحقيقة لا ترغب في قص شعرها لمجرد قصه . فهي انما تريد تحطيم الماهية المفروضة عليها ، انها تريد ان تحول هذه « الماهية ـ الشعر » الى اشلاء : « انا أحس برغبة جامحة : لسماع دمار ، لمشاهدة اشلاء ، للتحديق بأصابع قاسية ، جبارة ، لا ترحم » (٩) .

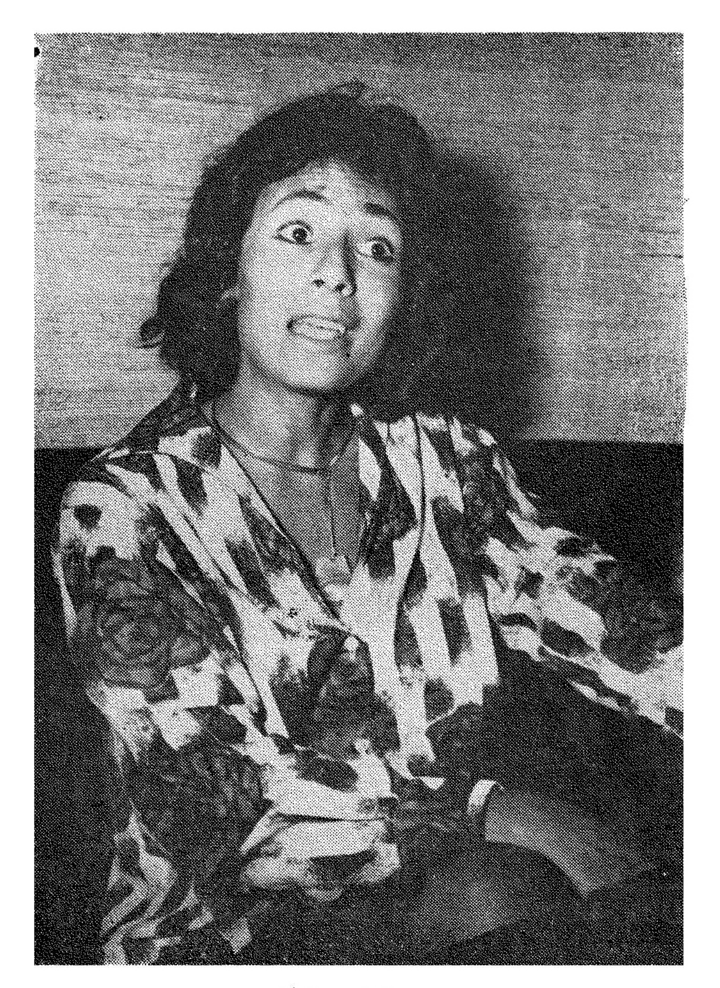
وليس من قبيل الصدفة أن تقرر « ريم » هي الاخرى ، قص شعرها الطويل . تقرر ان تقصه لانها تشعر انه ينافسها ويزاحمها في حب زياد (١٠) . انها لا تريد ان يراها زياد من خلال شعرها . بل تريد ان يراها كما هي : انسان . انها تاخذ قرارها الحاسم ، قرار قصه ، في اللحظة التي تتذكر فيها ما قاله لها زياد عن شعرها « هذه الخصلات السود هي اماسيّ العاطرة ... نظراتي تسكر من وهج سوادها ... هي

(٧) : « أنا احيا » لليلى بعلبكي .

(٨) : « انا احيا » ص ٩ .

(٩) « انا احيا » ـ ص ٩ .

(١٠) و (١١) : « ايام معه » ص ١٥٧ .



ليلى بعلبكي

انهار طيب يلذ لاصابعي ان تختفي في شلالاتها ... احب شعرك بقدر ما احبك ... بل اكثر ... » (١١) .

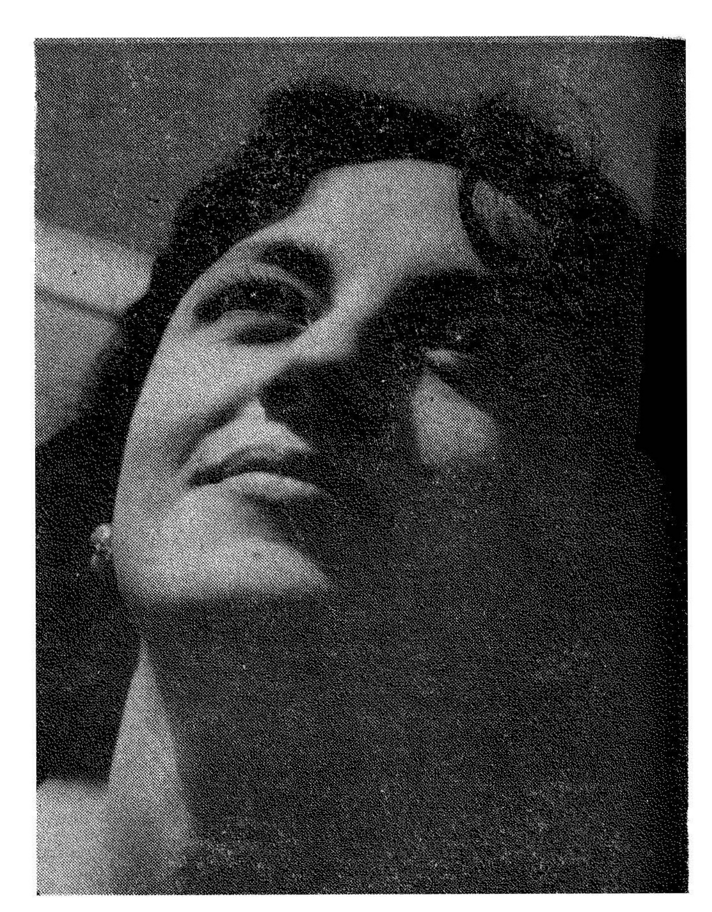
ثم انها تتذكر ، في لحظة قصها شعرها ، ألفريد ، ذلك الشاب الفرنسي الذي أحبها قبل زياد ، أحب فيها الاميرة الشرقية ، والفتاة اللعوب التي لا تعرف للهم طعما . انها تعلم انها ستلتقي به ثانية ، وتعلم ان اجمل ما احبه فيها شعرها . ولذلك فانه حين سيلتقي بها ثانية بعد شهور طويلة ، فلن يتعرفها ، على وجه التحديد لانها قصت شعرها . وكانت هي تريد ألا يتعرفها ، لا لانها تريد ان تنهي علاقتها به كما تدعي ظاهريا ، بل لانها تطارد املاً مجنونا في ان يتعرف فيها الفريد لا الاميرة الشرقية اللاهية ، بل الانسان . لكن ألفريد لم يغير نظرته . انه يريدها كما رآها لاول مرة . ولهذا يقول لها : « كنت معي دائما ... ولكن ... كنت معي بشعرك الطويل . لماذا قصصته ؟ أليس من الجنون ان يقبح الانسان نفسه ؟ » . فتجيبه : « سيعجبك بعد ايام ... ستتعوده » (١٢) .

لكنه ، بالضبط ، لم يتعوده . ولهذا لم تتجدد بينهما العلاقة . وفضل ان يعود الى بلاده بدونها ، على ان يعترف امام نفسه انها تغيرت ، انها باتت بلا شعر طويل .

وبعد ، فان الشعر ليس الا رمزا واحدا من رموز الانوثة ، وما اكثر هذه الرموز !

تقول سيمون دي بوفوار في كتابها عن الصين « المسير الطويل » ان الموجهين الحزبيين والاجتماعيين هناك ، يعانون من مشكلة خطيرة . ذلك أن المرأة الصينية ، بعد ان تحررت ، باتت ترفض كل علاقة جنسية

(١٢) : « ايام معه » ـ ص ٢٩٠ .



كوليت خوري

مع الرجل ، لان الجنس يذكرها فورا بعبوديتها السابقة، بشرطها كانثى. نحن نعلم ان من ميزان المرأة الانوثة ، ونعلم ان هذه الميزة لا تخفض من شأن المرأة ، والمرأة ايضا تعلم ذلك بلا ريب ، لكنها ، رغما عن وعيها هذا ، ترفض انوثتها ، خوفا من حدوث التباس . واننا لنجد هذا الرفض العنيد في كل صفحة من صفحات روايتنا النسائية .

ان عائشة بطلة « لن نموت غدا » تتساءل في كل لحظة : « لكم ضقت ذرعا بنظرات الرجال الشهوانية ، لماذا يخصونني بهذا الابتذال، بينما هناك عشرات الفتيات غيري اللواتي تدل حركاتهن وملبسهن على اهتمامهن باظهار الجانب الجنسي من انوثتهن ؟ » (١٣) . انها تصاب بما يشبه الغثيان حين تلحظ ان الرجل يعاملها معاملة الانثى . انها تهم بالتقيؤ حين تدرك انها قد تحولت الى « شيء » ، حين تكتشف نفسها في عين الرجل انها مجرد امرأة. صحيح انها تصرح بانها لا تهرب من الجنس ، لكن بشرط ان يكون الجنس قائما على الحب : « انني لا اريد قبلة بدون معنى » (١٤) ، او « الحياة ليست مادة فحسب ، بل هي ايضا روح » (١٥) ، أو «انا لا استطيع ان اقبل رجلا يتجاهل انسانيتي» (١٦)، اقول انها رغم تصريحها الظاهري ، فهي تنتهي الى رفض كل علاقة جنسية . أليس مما يثير الفضول ألا تعرف لينا او عائشة ، رغما عن تحررهما كله ، أي علاقة جنسية ، حتى مع الشاب الذي تحبان ؟ ان عائشة تصرح انها لا تريد قبلة بدون معنى ، لكنها لا تجرؤ على المطالبة

(١٣) : « لن نموت غدا » ـ ص ٥٣ .
(١٤) : « لن نموت غدا » ص ٧٨ .
(١٥) : « لن نموت غدا » ص ٩٤ .
(١٦) : « لن نموت غدا » ص ٨٢ .

بقبلة لها معنى . انها تكتفي بالنفي ولا تستطيع ان تتجاوزه الى التأكيد.

الا تحب لينا بهاء ؟ بلى . أفلا يبرر هذا الحب قيام علاقة « جسدية » بينهما ؟ انها هي نفسها تتساءل : « لماذا لم أتوصل مع بهاء الى أي تصرف ايجابي، طبيعي: لمسة يد، جملة غزل، نزهة، انفراد ؟ » (١٧).

لكن كيف تستطيع التوصل الى مثل هذا التصرف الايجابي، الطبيعي ، اذا كانت تشعر، في كل لحظة يعرض عليها فيها القيام بخطوة اولية في هذا السبيل ، بانها تنحط الى مستوى الشيء ، مستوى الانثى :

« كان منذ لحظات بطلا امامي . واذا به الان رجل : رجل عادي ككل الذين اصطدم بهم في مقر عملي. في البناية التي اسكنها، في الشارع ... في كل مكان !

« كنت منذ هنيهة معجبة . ثم مشفقة . واذا ، انا امرأة : انا انثى !... انا زوجة ! معناها : انني عارية ... معناها اذن : انا العبدة، وهو السيد المطاع . لي التلبية، وله الطلب . لي الجوع وله الشبع . لي الانتظار ، وله ساعة التنفيذ ! » (١٨) .

أفليس منطقيا بعد هذا ، هذا الرفض لاقامة علاقة حتى مع الرجل المحبوب ، ان تشعر بالاختناق في كل مرة تكتشف فيها وضعها كانثى في عيني الرجل : « .. وتاهت عيناه في وجهي حتى شعرت بان عينيه تأكلان من شفتي ، وذقني ، ثم تنحدران الى صدري . فضربت الطاولة بقبضة يدي ، وحاولت الصراخ ! » (١٩) . بل انها ترفض حتى فكرة الامومة ، فكرة العطاء ، فكرة الينبوع الانثوي : « منظر اللحم ، لحم والدتي ، يثير قرفي منها ! انها انثى . انها مصدر عطاء . انها ينبوع يتدفق ، تلزمه مجاري كثيرة ، واسعة عميقة ، ليصب فيها .. » (٢٠).

نعم . انها تريد ان تتحرر ، وان تتحرر جنسيا . انها تريد ان تذهب لتقضي الليل في غرفة الرجل الذي تحب . فبهذا تثبت تحررها. لكن ويح هذا الرجل اذا اراد مسها : انها ستنقلب آنذاك الى قطة مفترسة تنهش يد كل من يريد ان ينالها او يحررها من قيود « الماهية ـ الانثى » . ان يد الحبيب ، يد رجاء تستحيل الى اسراب ذباب ، لحظة تسملها الى ظهر (ميرا) : « ... وتحركت يد رجا ... وانزلقت على ظهرها ، وحطت اليد القاسية على خصرها ، ثم تلاعبت الانامل الجليدية بفتحة فستانها عند الرقبة ، وتسللت الى ظهرها كأسراب ذباب تركت لتوها قعر صحن دبس خروب .

« وعضت يدها تقطع رجفة صقعة سرت في اصابع قدميها وصرخت:
« رجا. رجا . اتفقنا على ألا تلمسني » (٢١) .

وحين يسألها : « لا افهم . لا افهم كيف تقبلين مني عقد الفتنة. وكيف تزحفين معي الى غرفتي وتمانعين ... تمانعين » ، تجيبه : « لان عقد الفتنة يميزني عن الكلبة . والهرة . والبقرة ... عن أي انثى من الحيوان » (٢٢) .

وهي اذا كانت في غرفته ، فانها لم تأت اليه كي تنام معه . كلا. لقد اتت اليه مدفوعة بدافع لا يستطيع الرجل ان يعرفه . اتت اليه لتثبت لنفسها انها تحررت ، انها لم تعد انثى ، بل هي انسان . واكثر من ذلك : لقد اتت لا لتثبت انها لم تعد انثى فحسب ، بل لتبرهن لنفسها ايضا على انها لن تكون انثى مرة اخرى ابدا : « انا في غرفتك لانني لا اخاف منك ، لا اخاف ابدا ان تبتلعني ، أفهمت ؟ » (٢٣).

« سألني باهتمام : لماذا لا تتزوجين ؟
« انا ؟ » .

وهكذا تسجل المرأة اول فشل لها . انها تريد ان تتحرر من نظرة

(١٧) « انا احيا » ـ ص ٢٥٠ .
(١٨) : « انا احيا » ص ١٨٥ ـ ١٨٦
(١٩) : « انا احيا » ـ ص ١٥١ .
(٢٠) « انا احيا » ـ ص ١٠٩ .
(٢١) : « الالهة الممسوخة » لليلى بعلبكي ـ ص ١١٣ .
(٢٢) ـ « الالهة الممسوخة » ص ـ ١١٥ .
(٢٣) : « الالهة الممسوخة » ـ ص ١١٥ .

الرجل التي تشيؤها . لكنها في ارادتها التحرر من هذا الاستلاب ، تقع عن غير وعي منها ، في استلاب اخر ، بل اقول : في استلابين.

ان الرجل الشرقي يعتبر المرأة « وسيلة » ، وسيلة لمتعته. حسنا. والمرأة الشرقية تريد ان تؤكد ذاتها كـ « ذات » ، كـ « غاية » . حسنا ايضا . لكنها كيف تؤكد ذاتيتها ؟ بأن تحول الرجل بدوره الى «موضوع» الى «شيء» ، الى «وسيلة» . فكما استلبها هو ، وجعل منها وسيلة لمتعته ، تستلبه هي ، وتجعل منه وسيلة لتحررها . لقد استلب منها حريتها بأن نظر اليها على انها انثى ، وهي تستلب حريته حين «تفرض» عليه فرضا ألا يرى فيها الانثى . لكنه لا يستطيع ألا يرى فيها الانثى. لانها ، اولا ، انثى بالفعل . ولانه هو نفسه ، ثانيا ، لم يتحرر بعد ، ما يزال رجلا شرقيا .

ان « بهاء » شاب يشكو ، كسائر شباب الشرق ، من الحرمان. انه لا يستطيع ان يجمع في نفسه جميع الصفات والمثل العليا التي قد تطمح فتاة رومانتيكية في ان تجدها فيه . واذا كانت المرأة الشرقية عبدة الرجل ، فان الرجل الشرقي هو عبد الحرمان . ان بهاء العراقي لم ير المرأة في حياته قط قبل ان يأتي الى بيروت . فالنساء في بلده كن « كالقناني المتحركة » (٢٤) . انه يقول للينا : « انت لا تفهمين للحرمان معنى . اي انسان غيري لم يذق الحرمان المجرم الذي يلاحقني. حرمان ، حرمان . سأشرح لك معناه ... » (٢٥) . انه يريد ان يأكل من الثمرة المحرمة حتى تشمئز نفسه من الثمرة المحرمة : « اسمعي ... كنت لا اعرف وجه امرأة ، فأقول – ألم يقل – تقدس اسمه – المجتهدون والعلماء في الكتاب الفلاني ، انرؤية وجه امرأة لا تصلك بها قرابة ، جريمة لا يغفرها من خلق وجه المرأة ؟ ووعدت نفسي بأنني سأراها : سأشبع من النساء . سأتخم من النساء . سيجيش القرف في نفسي من تكدس وجوه النساء حولي ! » (٢٦). ولهذا يجيء الى بيروت: ليرى المرأة ، ليشبع من المرأة . لكن نفسه كانت تأبى النساء « المبتذلات » . ولم يجد من مخرج له سوى السينما : « الى السينما ، الى السينما . ستراها . ستراها عارية . ستراها ثائرة . ستراها مجرمة . ستراها بريئة . ستراها عذراء . ستراها مظلومة » (٢٧). وكما ان الزنزانة التي عاشت فيها المرأة الشرقية ، فرضت عليها ألا تبحث الا عن منفذ واحد : نكران أنوثتها ، كذلك فان الحرمان الذي عاش فيه الرجل الشرقي يفرض عليه الا يبحث الا عن منفذ للخلاص واحد : المرأة ، جسد المرأة . فبهاء ، رغم حبه وتقديره للينا ، ورغم ادراكه بأنها تختلف عن الاخريات ، لا يستطيع الا ان يصرخ في وجهها : « انت .. انت لست اكثر من واحدة من تلك النساء الكثيرات . انت مثلهن : انثى . لك ساق . لك قمة نهدين. لك زند عار ... » (٢٨).

ان حرمانه يفرض عليه ان يرى فيها الانثى ، وزنزانتها تفرض عليها ان تحجب عنه صورتها كأنثى . ولهذا تفشل علاقات الحب في معظم روايات كاتباتنا . ان الشرقية لا ترفض على الشرقي جسدها فحسب ، بل انها لا تستطيع ان تتصور ان بمقدوره ان يستمد منها لذة ، بل انها تخاف من هذه الفكرة (٢٩) .

انها تريده ان يعترف بواقعها ، وبارادتها ، لكنها تأبى الاعتراف بواقعه ، وبارادته . واذا كان هو ينظر اليها نظرة مادية ، فهي تنظر اليه نظرة لا مادية ، او «روحية» كما يقال . انه لا يرى الا شعرها وشفتيها وعنقها وصدرها . أما هي فلا ترى منه الا ذلك الجزء من جسده الاكثر لامادية : عينيه . وبالفعل ، انه لما يلفت الانتباه ان جميع قصص الحب في الرواية النسائية تبدأ عن طريق العينين . ان اول ما يسترعي انتباه

(٢٤) : « انا احيا » – ص ١٥٥ .
(٢٥) : « انا احيا » – ص ١٦٦ .
(٢٦) : « انا احيا » – ص ١٦٧ .
(٢٧) : « انا احيا » – ص ١٦٩ .
(٢٨) : « انا احيا » – ص ١٧٠ .
(٢٩) : « انا احيا » – ص ١٥٦ .

المرأة في الرجل عيناه . وهما دوما عينان لا لون لهما ، وهذا ما يجردهما من « ماديتهما » اكثر فأكثر : « ما لون عينيه ؟ لا اذكر ما لونهما ، لان في عينيه مزيجا من بريق اللذة ، والحرمان ، والالم ، والطلب ، والقلق. في عينيه الوان الارض كلها» (٣٠) . هاتان هما عينا بهاء في نظر لينا. اما عائشة فانها لم تعرف ما لون عيني أحمد : أهما سوداوان؟ زرقاوان؟ انها « لا زالت تتساءل حتى الان !! » (٣١) . اما « ريم » فان اول سؤال تطرحه على نفسها حين شعرت بميل الى زياد ، هو : « ما الذي يستهويني في هذا الرجل ؟ عيناه ؟ » (٣٢) .

لكن ينبغي هنا ان نأخذ حذرنا من الوقوع في الخطأ الذي يرتكبه كل من يريد ارجاع كل شيء الى ما هو اجتماعي . والحق ان علم النفس يفرض علينا نفسه هنا الى جانب علم الاجتماع . ان الاخفاق في اقامة علاقة جنسية « مادية » مع الرجل ، لا يمكن ان يتفسر باشمئزاز المرأة من نظرة الرجل النهمة اليها فحسب . ان الميل الى الحب الافلاطوني لا ينمو في سن الرشد الا اذا دعمته مشاعر واحساسات وعقد من فترة الطفولة . والحق اننا لا نحاول هنا كشفا نفسيا ، الا اننا لا نستطيع ان نغض النظر عن بروز عقدة الاب (وهي العقدة المقابلة لعقدة الام او لعقدة اوديب عند الفتى) بروزا باهرا عند بطلات رواياتنا النسائية . ومن شأن هذه العقدة ، كما هو مقرر في التحليل النفسي ، ان تضفي جوا افلاطونيا « روحانيا » على علاقات الحب . فميرا تعيش في خوف من الموت دائم ، لكن هذا الخوف لا يبرره شيء سوى ان «اباها» قد مات. ان صورة والدها المعلقة على جدار الغرفة الكبيرة تعد عليها انفاسها، وتحصي عليها حركاتها . ولا تستطيع ميرا ان تتحرر ، ولا ان تقرر الزواج من رجا الذي تحبه ، الا حين تعي ان الاموات اموات لا يحيون، وان الصور لا تتكلم (٣٣) ، وتهجم على صورة والدها وتحطمها (٣٤). اما عائشة ، في « لن نموت غدا » ، فان كل صفحة من الرواية تنطق بتعلقها الشديد بأبيها ، بل انها تعترف بنفسها : « اني أشعر انه لو كان عندي مطلب هام في حياتي ناشيء عن مشكلة من مشاكل الشباب الحقيقية لما استطعت ان اخالف رأيه ان شاء ان يرفض طلبي » (٣٥). ويكفي ان نقول ان علاقتها بالرجل ظلت افلاطونية حتى النهاية ، ويكفي انها اصيبت بنوبة عصبية رهيبة حين مات والدها ، وان وصف هذا الموت وهذه النوبة استغرق اثنتي عشرة صفحة (٣٦) من اصل مئتين وخمسين ! وانها لم تستطع ان تبني اول علاقة عاطفية ، حقيقية في رأيها ، الا بعد موت الاب .

* * *

قلنا ان الشعور بالاختناق ، بالاستلاب ، هو الذي كان يسيطر الى الان على بطلات رواياتنا النسائية ، حين يعاملهن الرجل ، ولو كان الرجل الحبيب ، معاملة الانثى . لهذا اختار معظمهن الهرب من مثل هذه العلاقة . لكن ثمة امرأة واحدة ترفع التحدي ، وترفض الهرب، وتقرر ان تغير نظرة الرجل اليها لا برفضها بل بتجاوزها : انها ريم، بطلة « ايام معه » .

لقد حاولت في البداية ان تفرض عليه ماهيتها كانسان ، لا كأنثى، لكنها فوجئت به يقول حين رفضت تلبية ندائه ، نداء حرمانه : « قبل ان تشرحي لي شيئا ، اسمعي نصيحتي : تعلمي انت كيف تكونين امرأة! انت لست امرأة ... » (٣٧) .

حسنا . ستقبل . ستؤدي دورها كامرأة ، كأنثى ، لتثبت له،

(٣٠) : « انا احيا » – ص ١٣٨ .
(٣١) : « لن نموت غدا » – ص ٢٥٠ .
(٣٢) : « ايام معه » – ص ٥١ .
(٣٣) : « الالهة الممسوخة » – ص ١٧٣ .
(٣٤) : « الالهة الممسوخة » – ص١٧٤ – ١٧٥ .
(٣٥) : « لن نموت غدا » – ص ٢٣ .
(٣٦) : « لن نموت غدا » – من ص ١٠١ الى ١١٢ .
(٣٧) : « ايام معه » – ص ١٢٨ .



ليلى عسيران

من ثم ، انها ايضا انسان . ذلك انها تعلم انها لو رفضت نداءه ، ولو حاولت ان تقنعه قبليا بانسانيتها ، فانه لن يتاح لها حتى المجال لتقنعه بأي شيء ، لانه سيكون قد افلت من بين يديها . انه ليس الحب اذن ، بل هو الاصرار على اثبات انسانيتها . لقد رفضت البطلات السابقات ، اثباتا لانسانيتهن . وهي تقبل كي تثبت ايضا . وهكذا تستسلم له وهي تفكر :

« لم اشعر بضعفي ، لانني لبيت نداءه بملء ارادتي ، وانا مستجمعة وعيي ، ومالكة اعصابي تماما . كنت اعرف ما اريد ، وواثقة بما اريد ، ومقررة ان استمر في تجربتي مع زياد حتى نهايتها ... لكنني شعرت برخصه هو ! انه اصغر مىان يترفع عن الماديات ... ولكنني سأبقى معه ، والايام بيننا .. سيعلمني ، كما يقول ، كيف اكون امرأة واقعية وفنانة ، لا بأس ، قد ينفعني ذلك في المستقبل . أما انا ، فسأعلم هذا الرجل ، ذا العيون المتحجرة ، والعاطفة التجارية ، هذا الرجل الذي هو اقرب الى المادة منه الى الحياة ، سأعلم هذا الرجل الذي احب ، كيف يكون انسانا ... » (٣٨) .

ورغم الاطار العاطفي العنيف الذي يغلف رواية « ايام معه » فاننا لن ننخدع به ، ونحن نعلم النتيجة سلفا . فالرجل ، ههنا ايضا ، وسيلة . عليه ان يؤدي دوره ، ثم يترك خشبة المسرح . عليه ، بكل بساطة ، ان يلقي هذه الجملة الوحيدة : ريم ، انت انسان ، لا انثى . ثم ينسحب . وآنذاك ستستطيع ريم ان تلقي نظرة موضوعية على علاقتها معه ، وأن تصورها لنا بشكل موضوعي كتجربة استطاعت معها ان تخرج منتصرة ، وقد اثبتت ما كانت تريد ان تثبته . اجل ، بعد ان يسدل الستار على « التمثيلية ــ البرهان » هذه ، ستستطيع ريم ان تشعر بحريتها ، وان تعود بذاكرتها الى الماضي ، لتقول بالحرف الواحد ، وهي تقدم لنا التمثيلية : « واخذت استعيد الذكريات دون ان احياها ، كأنني اشاهد شريطا سينمائيا ، تدور حوادثه امام عيوني ، ولا يؤثر في نفسي بشيء » (٣٩) .

لقد استسلمت لزياد اذن كي تثبت له انها انسان . وتبدأ علاقة الحب . لكن زيادا فنان . انه لا يصبر على القيود ، فالحب في نظره فان والفن باق خالد . والفن يحتاج الى اكثر من علاقة واحدة بأكثر من امرأة واحدة . ويصارحها بذلك (٤٠) . وتشعر بطعنة . لكن الالم الذي شعرت به ، بخلاف ماكان متوقعا ، لم يكن ألم العاشقة التي ادركت فشل الحب الذي وقفت حياتها عليه ، بل كان ألم المرأة المتحدية التي اكتشفت انها لم تستطع ان تنجح في تحديها ، لم تستطع ان تثبت ما كانت تريد اثباته . وبالاحرى انه ليس الالم الذي شعرت به ، بل الذل : « انه يأتي الي دائما ، لا لانه يحبني ، لكن لمجرد انه بحاجة الى امرأة.. وانا .. انا .. يا انا .. انا امرأة يعرف انها دوما في انتظاره ! وشعرت بشيء من الذل » (٤١) .

لقد فشلت لعبة الاستسلام . فلتبدأ اذن لعبة الانتقام والغيرة : « لماذا لا يغار زياد ؟ لماذا ؟ انه حتما لا يحبني .. ولن يحبني الا اذا فقدني .. لانه ، يوما ، سيتعرف علي ! بلى ... يجب ان اتركه ... لابقى معه .. » (٤٢) .

وبالطبع ، فان اللعبة تنجح ، وها هو زياد يأتي صاغرا ، معترفا بـ « انسانية » ريم : « حبيبتي .. حبيبتي .. لا تحسب من عمري ، هذه الايام العشرون التي قضيتها ، بعيدا عنك .. انت اغلى ما في وجودي ، يا ريم ... » (٤٣) . ويسألها من الرجل الاخر ، عن ذلك الذي كان هو الاخر وسيلة لاثارة غيرة زياد . ولم تفهم هي من سؤاله هذا الا : « زياد يغار ! هذا اكثر من ان اصدق .. » (٤٤) . وهنا ترتسم على شفتيها علائم الظفر : « انه الان يحبني ، انه الان الرجل الذي تمنيته دائما ان يكون ، ولكن حبه اليوم لا يسعدني ، ولا يحملني الى هذا العالم الجميل ، عالم الاحلام ، والموسيقى ، والشباب . ان حبه اليوم يرضي غروري ، ويعيد الي ثقتي بنفسي » (٤٥) .

لقد آن الاوان لاسدال الستار اذن ، لاخراج « الممثل » بعد ان ادى الدور المطلوب منه . لكن لا بد من الاجهاز عليه تماما ، اذ لا يزال فيه بصيص من حياة : فنه ! ويتم الاجهاز حين يأتي ليقول لها صاغرا ايضا : « لا شيء غيرك له قيمة عندي .. وفني .. فني الذي اقدس .. لم يعد يهمني .. سأتركه من اجلك » ، بينما هي تفكر : « تقهقر منافسي في حب زياد ! هوى الملك الذي كان يتربع على عرش حياته ، لاجلس انا على هذا العرش ! » (٤٦) .

وبعد هذا فمن الطبيعي ان تفشل ريم في حبها ، كما فشلت من قبل لينا وعائشة . ان الحب لا يقوم الا بين ذات وذات ، وبين حرية وحرية . وما الحب اصلا الا اعتراف متبادل بين كل ذات بذاتية الاخر . ان كل نظرة الى الاخر تشيؤه ، تحوله الى موضوع . والذات حين تشيء الاخر ، تتحول هي بدورها الى شيء . ان « الشيء » لا يستطيع ان يوحي الي بانسانيتي . الشيء الوحيد الذي يوحي الي بانسانيتي هو الانسان . ويكون الحب حين استطيع ان أعي الاخر كذات ، لا كشيء ، وحين استطيع بالتالي ان اعي ذاتيتي بوعيي ذاتية الاخر ، وهذا على الضبط ما يبدو ان لينا وعائشة وريم لم يستطعن ادراكه . لقد اردن ان يؤكدن ذاتيتهن ، ضد نظرة الرجل المشيئة لهن ، بأن يحولن الرجل بدوره الى شيء . وهكذا وقعن في التشيؤ من جديد ، لان « الشيء » لا يستطيع الا ان يرجع لي صورة متشيئة عن ذاتي . وهنا يكمن الاستلاب المزدوج : انهن اولا « شيء » في نظر الرجل ، ثم انهن يحولن انفسهن الى شيء حين يحولن الرجل الى شيء . ومن هنا كانت رغبتهن في الهرب الى عالم الفن : ومن هنا يقعن في استلاب ثالث ، لان الهرب هو ، بعد كل شيء ، استلاب .

❊ ❊ ❊

لكن ما سبب هذه الاستلابات المتلاحقة ؟ انه يكمن ، بكل بساطة ، في طرح المشكلة طرحا خاطئا . ان كاتباتنا لم يدركن بعد ان الرجل الشرقي يستلب المرأة الشرقية ، لا لانه يريد ذلك ولا سعيا وراء متعة

(٣٨) : « ايام معه » ــ ص ١٣٣ .
(٣٩) : « ايام معه » ــ ص ٥ .
(٤٠) : « ايام معه » ــ ص ٢١١ .

(٤١) : « أيام معه » ــ ص ٢١٢ .
(٤٢) : « ايام معه » ــ ص ٢١٣ .
(٤٣) : « ايام معه » ــ ص ٣٢١ .
(٤٤) : « ايام معه » ــ ص ٣٢٢ .
(٤٥) : « ايام معه » ــ ص ٣٢٣ .
(٤٦) : « ايام معه » ــ ص ٣٤٢ .

مادية صرف كما يحلو لهن ان يتصورن ، بل لانه هو نفسه مستلب، وهو مستلب لان مجتمعه بالذات مستلب .

لا ريب في ان بهاء يشعر باستلابه ، ولهذا انتمى الى الحزب الشيوعي. لكن لينا لم تستطع ان تفهم هذه الحقيقة . لم تستطع ان تفهم المدلول العميق للكلمة التي قالها لها بهاء : « انا جبان .. لانني سلبت حقا من حقوقي ، حين حرمت من رؤية المرأة انسانا ! » (٤٧) . لم تستطع ان تفهم انه هو نفسه يشعر بالاستلاب حين يدرك انه يستلب المرأة بنظرته المادية اليها . ولان كاتباتنا لم يستطعن ان يفهمن هذه الحقيقة ، تصورن ان العلاقة بين الرجل والمرأة هي علاقة تحد : من سيستطيع ان يشيء الاخر ؟ ولان لينا لم تستطع ان تفهم ان بهاء يتألم من استلابه ، راحت تتهمه بأنه جبان ، كاذب ، متكبر مغرور ! (٤٨) وراحت تعارض ايمانه بالحزب ، بأسطورتها عن الفردية وعن انطلاقة الفرد (٤٩) . وريم ، هل استطاعت ان تفهم بدورها ان زيادا ، حين يضع الفن هدفا اسمى له ، انما يحاول هو الاخر ان يهرب من استلابه ؟

اذن فبطلاتنا لا يعترفن الا باستلاب واحد ، الاستلاب الناشيء عن نظرة الرجل اليهن . لكنهن لا يدركن ان الرجل هو نفسه مستلب ، وان استلابه يرجع الى استلاب المجتمع . وهن لا يستطعن ان يدركن ايضا انهن مستلبات حتى قبل ان يستلبهن الرجل ، مستلبات لارتباطهن بمجتمع مستلب . ولهذا فانهن يلقين المسؤولية على الرجل دوما ، ولهذا فانهن يرفعن في وجهه التحدي بدل ان يتضامن معه للقضاء على استلابه واستلابهن واستلاب المجتمع في آن واحد معا . قد يقول البعض : هذا غير صحيح ، والدليل على ان المرأة واعية لاستلابها ، للفراغ الذي تعيشه ، انها تحاول ان تعمل ، كالرجل ، لعلمها ان الطريق الوحيد لتحررها من استلابها هو ان تكسب حياتها وقوتها بنفسها . لكنني الاحظ هنا – وهذه ملاحظة مثيرة للفضول – ان اقدامها على العمل ليس الا حركة ، بادرة تمثيلية ، ودليلي على ذلك ان كاتباتنا اخترن لبطلاتهن اسرة غنية ، ولينا وعائشة وريم لا يقررن العمل لانهن بحاجة حقيقية ، بحاجة « اقتصادية » للعمل ، بل لانهن يردن ان يثبتن لانفسهن انهن تحررن من سيطرة الاهل ، من سيطرة المجتمع . والحق انهن لو كن صادقات في قرارهن هذا ، لما اكتفين بأن يعملن ، بل لرفضن ايضا ارتباطهن الاقتصادي بأسرهن . ان ابن الرأسمالي لا يصبح اشتراكيا ، لمجرد انه قرر الانتساب الى الحزب الاشتراكي . ان ابن الرأسمالي لا يصبح اشتراكيا الا اذا قطع كل علاقة له مع ابيه، وانكر ان يكون له آي حق في المال الذي سيخلفه له ابوه . انني لا افهم ان تريد لينا او عائشة او ريم التحرر من سيطرة الاهل عن طريق العمل، في الوقت نفسه الذي يسمحن لانفسهن فيه التمتع بامتيازاتهن كبنات أسر غنية : من مأكل وملبس ومسكن فاخر . انهن لا يثبتن انهن تحررن عن طريق العمل ، بل يؤكدن ، على العكس ، امتيازاتهن كبنات أسر رأسمالية . ان الميزة الاولى للرأسمالي على العامل هو انه حر : حر في ان يعمل او ألا يعمل . وهذا هو شأن عائشة ولينا وريم بالضبط. انهن حرات في ان يعملن ، حريتهن في ألا يعملن . ولن يكون العمل وسيلة لتحررهن ما دام امتيازا . انه لن يصبح كذلك الا عندما يصبح حاجة ، حاجة اقتصادية على وجه التحديد .

ولدينا مثال اخر على ان المرأة لا تعي استلابها الخاص ، وعلى انها تكتفي بالقاء التبعة في استلابها على الرجل وحده . وهذا المثال هو حالة « عائدة » في « الالهة الممسوخة » . ان عائدة تريد ان تكون أما . لكن زوجها «نديم» يرفض ان يحقق امنيتها هذه . وما تريد ليلى بعلبكي ان تؤكده بواسطة هذه العلاقة هو ان من مظاهر استلاب الرجل للمرأة، تعسفه في تقرير مصير عاطفة الامومة فيها . ولكن لم هذا التعسف من جانب نديم ؟ لانه اكتشف ، ليلة زفافه ، ان عائدة ليست بالعذراء . اكتشف ان « الجدار المقدس » (٥٠) منهار . وتريدنا ليلى البعلبكي ان نثور على هذا الرجل ، ان نستنكر تعلقه الفيتيشي بالجدار المقدس . لكننا لا نستطيع ، مخالفين بذلك رغبة الانسة بعلبكي ، ان نلقي التبعية كلها على نديم وحده . والحقيقة انه ليس هو وحده الذي يعبد الجدار المقدس عبادة فيتيشية . انها عائدة ايضا التي تنظر الى ذلك الجدار نظرة فيتيشية . ولقد كنا سنقف الى جانبها لو انها فقدت ذلك الجدار بملء ارادتها ، لو انها قررت ان تفقده بكامل وعيها . وهي لو فعلت ذلك ، لاثبتت انها قد تخلصت من استلاب الجدار المقدس . لكنها لم تفعل ذلك . ان استلابها نفسها من خلال فكرة « الجدار المقدس » يعادل تماما استلاب نديم لها من خلال الفكرة ذاتها . ولو انها كانت لا تنظر الى « الجدار المقدس » نظرة فيتيشية ، فهل كانت ستبرر فقده بحادثة لم يكن لارادتها ولوعيها دخل فيها ؟ لقد اختارت موت امها كي تبرر فقد هذا الجدار . كانت تدرس في لندن حين جاءها نعي امها، ففقدت وعيها (٥١) ، ولم تستيقظ من هذه الغيبوبة الا وقد تمت عملية تحطيم « الجدار المقدس » بين ذراعي الطالب الهندي الذي أنقذها. انها لم تصل بعد الى المستوى الذي تقرر به بملء ارادتها ان تتخلص من « فيتيش » الجدار المقدس . انها بحاجة الى صدمة عاطفية ، الى غيبوبة، الى كارثة كموت الام ، كي تستطيع ان تقدم على الخطوة « الحاسمة ». نستطيع بعد هذا ان نستنكر استلاب الرجل الشرقي لها ، دون ان نستنكر في الوقت نفسه استلابها نفسها ؟

* * *

وليس عجيبا ، بعد هذا الطرح الخاطيء لمشكلة المرأة ان تنتهي بطلاتنا ، أو بالاحرى كاتباتنا ، الى حل خاطيء . واتكلم هنا بشكل خاص عن عائشة وريم اللتين تقرران ان تقفا حياتهما ونفسهما على الفن ، على الكتابة . وهذا ما يقودنا بالتالي الى اخر استلاب ، واخطر استلاب ، توقع المرأة نفسها فيه . اما لماذا لايمكن ان تكون الكتابة حلا لمشكلة المرأة ، لمشكلة عائشة او ريم ، فهذا بكل بساطة لانه ليست كل امرأة بقادرة على الكتابة . لكننا لانهتم هنا باختيار عائشة او ريم ، بقدر مانهتم باختيار ليلى البعلبكي وكوليت سهيل وليلى عسيران انفسهن للكتابة .

لقد رأينا في مطلع هذا البحث ان وراء كل كتابة مشروع تغيير . ورأينا ان المرأة تكتب لتغير نظره الرجل اليها ، فلا يعتبرها من الان فصاعدا «امرأة» . لكننا لاحظنا اننا بتنا نطلق هذه الصفة لا على المرأة وحدها ، بل ايضا على المشروع بالذات الذي تحاول عن طريقه التحرر من هذا الاستلاب ، ان مجرد كلامنا عن « رواية نسائية »

(٤٧) : « انا احيا » – ص ١٥٦ .
(٤٨) : « انا احيا » – ص ١٦٧ .
(٤٩) : « انا احيا » – ص ١٦٣ .

(٥٠) : « الالهة الممسوخة » – ص ٣١ .
(٥١) : « الالهة الممسوخة » – ص ٣٢ .

يعني الحكم بفشل مشروع التغيير الذي كانت تستهدفه . فلمـاذا ؟

في الحقيقة لابد لنا هنا من ان نميز مرحلتين اثنتين في مشروع الكتابة : المرحلة الاولى هي مرحلة الكتابـة بالذات ، والمرحلة الثانية هي مرحلة ايصال ماكتب ، اي مرحلة النشر . واذا كان مشروع الكتابة الصرف مشروعـا فرديا ، فان مشروع النشر مشروع جماعي واجتماعي في آن واحد معا . فمن المعلوم ، لدى الجميع ، ان ليس كل مايكتب ، يستحق النشر . كما انه من المعلوم ان ليس كل ماينشر ، كان يستحق ان ينشر . ومع ذلك فان دور النشر تقبل اقبالا عجيبا على نشر كل ما تكتبه يراعة امرأة ، سواء أكان غثا ام سمينا .

وليس هنا المجال للتكلم عن « فنية » الرواية النسائية العربية ، الا ان كل مطلع على فن الرواية يستطيع ان يلحظ ببداهة الضعف الفني الصارخ في الرواية النسائيةالعربية، ونستطيع ان نوجز هذا الضعف فيما يلي : ضجيج الالفاظ عند ليلى البعلبكي ، والاعتماد على عامل الصدفة لـدى كوليت سهيل في « ايام معه » ، وسيطرة النزعة الثقافية والاخلاقية التجريدية التعميمية لدى ليلى عسيران في « لن نموت غدا » . والحق ان العيب الاخير الذي تشكو منه رواية « لن نموت غدا » عيب مشترك بين مختلـف الروايات النسائية ، حتى انه ليخيل للقاريء احيانا ان كاتبها كاهن او شيخ يعظ ، لا فنان يبدع .

اقول : رغم هذا الضعف الفني الخطير ، فان دور النشر تقبل اقبالا عجيبا على نشر الرواية النسائية . واني استطيع ان أجزم بانه لو كان الكاتب رجلا ، لما اخذت معظم الروايات النسائية طريقها الى القاريء . وهكذا تتضح لكل ذي عينين هذه البديهة الصارخة : المرأة في بلادنـا تكتب كي لايرى الناس فيها أنثى ، فتقبل عليها دور النشر ويصفق لها الجمهور لا لشيء الا لانها انثى . لقد اصبحت كاتباتنا اليوم اشبه بنجوم السينما . ان صورهن واخبارهن تحتل صدور الصحف والمجلات ، وقد يقـول البعض ان كاتباتنا لا دخل لهن في هذا الاستلاب ، لكنني أتساءل : لم قبلن اذن بهذه الشهرة الفارغة ، بل ولم يشجعنها ؟

تدعي كاتباتنا بأنهن ثائرات على المجتمع . لكن ألـم يخطر لهن ان يتساءلن : لماذا يحتضنهن المجتمع ويسلـط الاضواء المغرية عليهن؟ان عهدنا بالكتاب والمفكرين الثورويين ان يضطهدهم المجتمع الذي ثاروا عليه ، فما بال مجتمعنا يحتضن كاتباتنا « الثائرات » عليه ؟ هل تغير مجتمعنا ؟ كلا ، لكنه يعرف ، على مايبدو ، ان ثورة كاتباتنا ليسـت بالثورة الحقيقية ، او هو يقدر ، على الاقل ، انها ثـورة لا خطر منها عليه . او هو يحاول ، على أحسن الاحوال ، ان يقضي على هذه الثورة بتبنيه اياها واحتضانه لها .

ان المصير المحتم لكل ثائر حقيقي ان يصبح ، بل ان يطرد خارج المجتمع ، الى ان تنتصر ثورة هذا الثائر ، ولن نستطيع ابدا أن نعتبر المرأة في بلادنا ثائرة مادام المجتمع يدمج « ثورتها » به ، مادام المجتمع يهلل « لثورتها » عليه، بل أكثر من ذلك ، اننا سنقول : ان مثـل هـذه الثـورة « المزيفة » هي تأخير وعرقلة للثورة الحقيقية للمـرأة ، تأخير وعرقلة للانقلاب الاجتماعي الذي تزعم كاتباتنا انهن يدعون اليه .

حلب — جورج طرابيشي

الشخصية اليهودية في الرواية الصهيونية المعاصرة



بقلم غسان كنفاني

حين يتعامل كاتب الرواية الصهيونية (١) مع ابطاله يقع ، حتما ، في فخ منصوب مسبقا ، وما يلبث هذا الفخ أن يضحي شغل الابطال الشاغل سواء بمعالجته مباشرة او بمحاولة الالتفاف حوله . ومهما كانت براعة المؤلف في تغييب اهمية هذا الفخ فانه سوف يبقى ابرز علامة في الرواية ، وسوف تبرز ضرورة مواجهته مباشرة وراء كل موقف حاسم او انعطاف جذري . ولذلك كله فانه يضحي، دائما ومن جديد ، محور المواقف الانية والدائمة والزاوية الانسانية او الخلقية للمشهد باكمله .

هذا الفخ هو ، بكل بساطة ، وجوب تقديم المبرر المقنع الذي حمل البطل اليهودي على المجيء الى فلسطين كجزء من خطة سياسية ترمي الى تكريسها دولة يهودية، وسوف نسارع الى القول بأن التبرير التقليدي الذي يستعمله مناطقة الصهيونيين لا يلائم أي عمل روائي جاد، فانه من المضحك حتما ان يقول بطل رواية يهودي أنه انما جاء الى فلسطين لان اجداده احتلوها قبل اكثر من ثلاثة آلاف عام ولفترة وجيزة ، وما من شك في ان هذا البطل مطالب بتقديم تبرير اكثر معقولية ، لا لسبب قدومه الى فلسطين ، فقط ، بل السبب الذي من اجله رفض مبدأ الذوبان في المجتمعات التي عاش فيها عشرات من القرون.

اذا وقفنا عند هذه النقطة فقد يكون بوسعنا ان نلتقط تفسيرا لظاهرة البطولية المبالغ فيه في الروايات الصهيونية ، عقدة التفوق ـ اذا جاز لنا التعبير ، التي كثيرا ما تنفرد ، مباشرة أو غير مباشرة ، في تقديم التبرير الضائع والتي سوف تستمر رديفا للبطل اليهودي في الرواية الصهيونية ، تنمو نموا هائلا ثم تنحسر ـ نتيجة الضغوط التي سببتها انحسارات النظريات العرقية بعد انهزام النازية ـ لتبزغ من جديد ، بشكل جديد ، في الروايات الصهيونية المعاصرة .. ان الخيط الذي ينظم أبطال الروايات الصهيونية منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين جاء ليرسم غشاوة امام التساؤل الذي تطرحه « عودة » البطل الصهيوني الى فلسطين ، كأنما يحاول العمل الروائي الصهيوني ان يعتبر ان التفوق الفكري والخلقي والبدني للبطل اليهودي هو مبرره في اقامة دولة ..

ولكن هذا التبرير يبقى ناقصا : اذا كان التفوق اليهودي هو مبرر البطل الروائي الصهيوني في انشاء دولة يستحقها وتستحقه فما هي مبرراته « لاقتلاع » شعب اخر في سبيل السيطرة على مكانه ؟ ان هذا السؤال يقود الى ممر نازي خطر .. ورغم ذلك فقد استطاعت الروايات التي الفت قبل عام ١٩٤٨ أن تدور حوله ، ولكن الروايات التي كتبت بعد ١٩٤٨ كان عليها ان تواجهه، ومن سوء حظها انها كلفت « ليون اوريس » بهذه المواجهة في « اكسودس » ..

ـ ١ ـ

« الارض الجديدة القديمة » (٢) رواية يوتوبية كتبها تيودور هرتزل ، المفكر الصهيوني المعروف في اواسط القرن التاسع عشر تقريبا ، وتخيل فيها فلسطين كدولة يهودية عام ١٩٢٣ ..

الا أن المشاكل التي كان على الرواية أن تواجهها تخطتها بكل سطحية وغباء ، ذلك انه لم يخطر على بال هرتزل وهو يتنبأ عن احوال فلسطين بعد حوالي ٧٠ عاما من كتابة « الارض الجديدة القديمة » لم يخطر على باله شيء اسمه قومية ، وبقي يعتقد بان فلسطين سوف تبقى جزءا من الامبراطورية العثمانية ، ولم يفكر قط بان اللغة العبرية سوف تصلح لتكون لغة الدولة ولذلك فقد جعل يهود فلسطين يتبنون ـ في روايته ـ اللغة الانكليزية ، «لم تكن لديه فكرة واضحة عن فلسطين كبلد عاش فيه العرب قرونا وما زالوا يعيشون » (٣) ورغم ذلك فان العرب في الرواية قد اعتبروا قدوم اليهود الى فلسطين بركة ونعمة، فالاراضي قد ارتفع ثمنها ورشيد بك (شخصية عربية في الرواية) قد باع ارضه مثلما فعل الجميع ليشاركوا في بناء المجتمع الجديد .. (٤) واليهود هم ، بايجاز ، سبب الخير العميم ولولاهم لبقي القديم على قدمه والسيء على سوئه ولواصل العرب في فلسطين حياة الجهل والظلام..

على ان رواية هرتزل ، وأن حاولت الدوران حول الفخ ببراعة (لا يهمنا ان نعرف فيما اذا كان منشؤها جهل

---

(١) نعني بالرواية الصهيونية ، خلال هذه الدراسة ، الرواية التي يتعامل ابطالها بشكل مباشر او غير مباشر مع الاهداف السياسية للحركة الصهيونية التي ولدت بمؤتمر بال في نهاية القرن التاسع عشر بغض النظر عما اذا كانت من نتائج الصهيونية السياسية او من مسبباتها .

(٢) ـ « ALT - NEULAND »

(٣) ـ NEWOUTLOOK No 7 (29)

(٤) ـ NEWOUTLOOK No 8 (39)

هرتزل ، كما يقول النقاد ، او ذكاءه وبعد نظره) فانها لم تنج نهائيا من اعراض السقوط : فاليهود الذين سيأتون لانشاء دولة في فلسطين لن يعمروا الشرق الاوسط فقط، بل افريقيا ايضا ، وهم ـ يجب ان لا ننسى ذلك ـ **الحل الوحيد** لظلام المنطقة ..

ولكن الفخ الذي دار حوله هرتزل سقط فيه الروائي الانكليزي ، رئيس الوزارة البريطانية ، بنيامين دزرائيلي في كتابه « دافيد آلروي » الذي نشره عام ١٨٣٣ ... وبالرغم من عدم توضح افكار صهيونية حاسمة في هذه الزاوية الا انها كانت ذات ضرورة قصوى كعمل تمهيدي ، ففيها يسجل دزرائيلي آراء عرقية متطرفة تذكر بالنظريات العرقية التي ستنمو في المانيا بعد مئةسنة من ذلك التاريخ، ويكرس دزرائيلي فكرة نقاء العرق ، وتفوق العبريين، ويجعل من سيدونيا ، بطلة الرواية ، بوقا لجمل من هذا الطراز يحفل بها الكتاب .. ولقد برز هذا التشدق العرقي بروزا واضحا دفع الى مناقشات حادة شهدتها الصحافة البريطانية ايامذاك ، ويهمنا ممن شاركوا في تلك المناقشات جورج اليوت ، التي كتبت عام ١٨٤٨ تنتقد عرقية دزرائيلي بعنف ، وما لبثت ، عام ١٨٦٧ ، ان دفعت للنشر روايتها « دايفيل ديروندا » التي « نصبت اليهودي الطيب في الادب الانكليزي ، وصار بوسعها ان تزيد من الوثائق الميالة للصهيونية » (٥) ولكنها تهربت ببراعة من الفخ التقليدي ، وبالرغم من شكلية الحل الذي ارتأته بقولها ان معنى الشعب المختار هو كونه قد اختير ليخدم الشعوب الاخرى ، الا ان ابطال الرواية اليهود كرروا نموذج المتفوق، واضافت جورج اليوت الى تفوقهم الفكري اسطورة نبوتهم السياسية فجعلت الروايةذات هدف سياسي مباشر (٦) .

ـ ٢ ـ

في نهاية القرن التاسع عشر بدات الهجرة اليهودية الى فلسطين تتخذ شكلها العملي ، وتنشأ ، في هذه الفترة، طبقة من الكتاب اليهود نفذوا اعمالهم الادبية فوق ارض فلسطين ، الا ان شخصية « الرائد » (٧) ما لبث ان لبسها ابطال يهود من هذه الفترة في الاعمال الروائية اليهودية التالية ، وانه من الغريب حقا ان الرواية اليهودية ، فينهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والتي كتبتعلى ارض فلسطين ذاتها لم تذكر شيئا عن هذا « الرائد » ... ان دافيد شمعوني ، مثلا ، الذي وصل الى ارض فلسطين عام ١٩٠٩ يكتب عن رجل اسمه كاتريل يكره ان يسمىبانه رائد وهو يحتج على الدعايات التي تحاول شحنه بالاعتقاد بانه بطل وبانه ، بمجيئه الى فلسطين ، قد قام بتضحية كبرى (٨) وكذلك الامر مع جاكوب شتاينبرغ (١٨٨٦ ـ ١٩٤٨) عاش شبابه كله في فلسطين ، ورغم ذلك فانهلم يذكرها في شعره ، انذاك ، الا لماما ، وصاموئيل جوزيف أغنون (١٨٨٨ ـ) جاء الى فلسطين وهو في العشرين من عمره ولم يعكسها في قصصه المبكرة على الاطلاق ... وكذلك الامر مع فيلسوف اليهود آرون دافيد غوردون (١٨٥٦ ـ ١٩٢٢) الذي لا يعتقد بان اليهود القادمين الى



كوستلر



يال دايان

فلسطين هم ضحايا او رواد بمعنى ابطال .. وهكذا نرى بان شخصية « الرائد البطل » هي من صنع الروائيين اللاحقين ، ويبدو روبن وولنرود ، أستاذ الادب العبري في جامعة بروكلن ، يبدو مضحكا حين يقرر ان غياب« البطل الرائد » في اعمال « الادباء اليهود الرواد » الروائية والشعرية، وانعدام سيرهم وسير المشاق البطولية التي تغلبوا عليها ، كل ذلك مرده الى ان اؤلئك الرواد لم يشاهدوا فلسطين الحقيقية حين وصولهم ، بل فلسطين التوراتية الخيالية ! (٩) والواقع ان وولنرود مضطر لمثل هذا التبرير لان شخصية « اليهودي الرائد » سوف تحتل مكانا مرموقا على ايدي الروائيين الذين جاؤوا بعد « الرواد » وبنوا على اكتافهم شخصية اليهودي المتفوق ، مثلما حصل في اكسودس ، بشكل خاص ، وفي اعمال الكتاب اليهود الاوروبيين .

بعد مرور تلك الفترة بوسعنا ان نميز بطلا واحدا يعيش في ثلاث روايات صهيونية تشكل ، عمليا ، ثلاثية في منطق الزمن : الاولى هي رواية آرثر كوستلر (لصوص في الليل) التي كتبها حوالي عام ١٩٤٥ ، والثانية هي رواية « اكسودس » ، لليون اوريس ، التي نشرت عام ١٩٥٦ ولكنها ركزت على فترة زمنية تمتد بين ١٩٤٤ ـ ١٩٤٨ تقريبا ، ثم رواية الكاتبة الشابة يائيل دايان « طوبى للخائفين » التي نشرت عام ١٩٦٠ والتي تناولت فترة ما بعد ١٩٤٨ وحتى ١٩٦٠.

ـ ٣ ـ

آرثر كوستلر روائي بارع ، ولذلك فانه حريص على عدم السقوط في الفخ المنصوب امامه ، انه يشعر بالخطر شعورا يرافقه في كل فصول الرواية ، ولذلك فهو يحمل الموقف الحاسم لمنطق صحفي اميركي غاضب ، ويترك للبطل اليهودي (جوزيف) فرصة ابداء رأيه خلال مناقشاته لرفاقه اليهود وهكذا فان وجهة النظر اليهودية الصرفة

(٥) ـ من شيلوك لسفنفالي ، ص ١٦٢ .

(٦) ـ ترجمت الرواية الى العبرية ونشأ معها جيل من المفكرين اليهود وفي ١٩٤٨ اطلق اسم جورج اليوت على شارع في تل ابيب.

(٧) ـ PIONEER

(٨) ادب اسرائيل الحديثة ـ روبن وولنرود ـ ص ٥٠ .

(٩) ادب اسرائيل الحديثة ـ روبن وولنرود ـ ص ٩ .

تبقى مختفية وراء منطق الصحفي الاميركي الغاضب. ولكن كوستلر لا يجد خيرا من ان يعرض وجهة النظر العربية على لسان فلاح، اولا، ثم على لسان كامل افندي، المثقف البورجوازي، ويبذل جهده ليجعل الاراء العربية آراء هزيلة عن طريق اسلوب الحديث والمعنى في آن واحد..
الا ان وجهة النظر العربية تواصل الحفاظ على منطقيتها بالرغم من كل شيء: «ما ينتجه الوادي كاف بالنسبة لنا.. نريد ان نعيش كما عاش آباؤنا ولسنا نريد نقودكم ولا تراكتوراتكم ولا اسمدتكم ولسنا نريد – ايضا – نساءكم اللواتي يزعج منظرهن العين!.» (١٠) وثمة، ايضا، موقف المثقف الانيق: «هذه بلدنا نحن، هل تفهم؟ لسنا نريد فضل الاجانب ولا دعمهم، نريد ان نترك وشأننا، هل تفهم؟، نريد ان نعيش حياتنا ولسنا نريد اساتذة اجانب ولا اموالا اجنبية ولا عادات اجنبية ولا ابتسامات متنازلة ولاضربات تلطيف فوق الكتف ولاعجرفة ولا نساء وقحات ذوات ارداف رجراجة، لا نريد عسلهم ولا نريد لدغهم، هل تفهم؟ لا عسلهم ولا لدغهم!» (١١).
ولكن كوستلر يحاول ان يرد الصاع لهذا المنطق كي يظهر الفرق، فهو يترك الصحفي الاميركي يقول لكمال: «اوف! كف الحديث عن بيتك، في الخمسمئة سنة الاخيرة لم تكن الدار دارك، بل دار الاتراك!» (١٢)
وكوستلر يعرف تماما ان هذا المنطق منطق سخيف، ولذلك يحرص على اغراق القصة باوصاف ترمي الى اعطاء الصورة التي يريد: «وفي لحظة كرم، قرر ان يشتري لابنه عيسى زوجة طيبة بغض النظر عن الثمن» ص ٢٧ – و «كل كبير عائلة (عربية في قرية معينة) كانت تتوجب رشوته على حدة، ثم اخذت بصمات الـ ٥٦٣ فردا بما فيهم الاطفال والبهاليل» ص ١٤ – وبين ص ١٠٣ و ص ١٢٠ وصف لتقاليد قرية عربية بشكل يقصد اظهار مدى تأخرها ومأساتها الخلقية والمادية.. وفي ص ٣٤ – يقول الشاب اليهودي للكهل العربي: «هذه التلة لم تنتج منذ تركها اجدادنا، لقد اهملتموها وتركتم مدارجها تنهار، سوف ننظف التلة من الحجارة ونحضر تراكتورات وسمادا..»
الا ان كوستلر يفضل – دائما – الابتعاد عن المواجهات المباشرة للمبررات التي دفعت اليهودي للقدوم الى فلسطين وبحث مواضيع تفصيلية قادرة على تضييع القضية الرئيسية، فالمسألة – في لصوص في الليل – هي مسألة تبرير العنف، واعطاء رخصة خلقية لعصابة آراغون زفاي ليومي لتقوم باعمالها الارهابية العنيفة، ولا شك ان كوستلر يرغب في البرهنة بان العنف اليهودي هو مجرد ردة فعل منطقية للوحشية العربية والانكليزية (العرب والانكليز يقفان دائما الى جانب بعضهما في معظم الروايات الصهيونية).
جوزف، بكل لصوص في الليل، شخصية محبوكة ببراعة: بالنسبة لكوستلر لم يكن من الضروري الباس جوزف ملابس البطولة الخارقة والتفوق النهائي لانه جعله يعيش في جو يهودي، ولكن حين يقترب جوزيف من انسان عربي (او اي يهودي من اي عربي) فسرعان مايميل الميزان بشكل واضح..
الشخصيات العربية التي قدمها كوستلر شخصيات مهزوزة معقدة سطحية بالرغم من انه حاول ان لايشير الى ذلك مباشرة، ولكن ملاحقته لاي نموذج عربي يرمي الى اظهار خسته، في النهاية، او تفاهته، وهو امر لايفعله حين يلاحق شخصية يهودية، حتى لو كانت هذه الشخصية تتعلق بيهوديين مسلحين يخطفان مختار القرية الشيخ من داره – لغرض الانتقام – ويجزان عنقه في البرية وهو بلباس النوم..
ورغم كل شيء فان كوستلر يبدو منطقيا امام اوريس في «اكسودس» ولا تبرهن هذه الجملة على «عدالة» كوستلر بل على «ظلم» اوريس المتناهي، ففي الستمئة صفحة التي يلاحق فيها الابطال اليهود في اكسودس تنقسم الاشياء انقساما رهيبا مصنفة بين الابيض والاسود: تفوق يهودي، خلقي وفكري وبدني، نهائي، وصغار عربي، خلقي وفكري وبدني، نهائي ايضا: الخير المطلق والصواب المطلق والكمال المطلق هو الجانب اليهودي، اما الشر المطلق والخطأ المطلق والنقصان المطلق فهو الجانب العربي!..



دزرائيلي

انه من المحير حقا ان تحرز رواية اكسودس كل المجد الذي احرزته وهي نموذج هائل لفشل روائي يدعي التاريخية وتشويه للنموذج البشري الطبيعي، وليس هذا الراي بجديد، فجون كمشه يقول: «كنت قد سألت واحدا من اهم المثلين الاسرائيليين في الولايات المتحدة عن اكسودس.. فأجاب بانه قد اجبر نفسه على قراءته، لقد كان كتابا فظا مبتذلا، ولكنه كتاب رائع بالنسبة لليهود الاميركيين..» (١٣)
وبالرغم من ان كمشه يعتقد – في مقاله نفسه – بان نجاح اكسودس يرجع الى ان اوريس «اعطى الجمهور اليهودي في كافة طبقاته الصورة التي تاقوا اليها..» فانه من الواضح ان تلك الصورة، اليهودي، هي مجرد تكريس روائي للنظرية العرقية النازية بشكلها المعكوس، وقد يكون هذا بالذات ثمن نجاحها.
وعلى اي حال، فالسؤال الرئيسي مازال واردا: ما هو المبرر الذي حمله البطل اليهودي للمجيء الى فلسطين؟
هنالك اولا المبرر العكسي: «لو كان عرب فلسطين قد احبوا اراضيهم لما كان بوسع اي كان طردهم منها.. لقد كان لدى العرب قليل من الاشياء ليعيشوا من اجلها، واقل من ذلك ليقاتلوا في سبيله..» ص ٥٨٨ – وهنالك ثانيا المبرر الايجابي: «تقف اسرائيل اليوم اداة جبارة وحيدة قادرة على اخراج الشعب العربي من العصور

(١٠) لصوص في الليل – ص ٣٤ (على لسان فلاح عجوز).
(١١) لصوص في الليل – ص ١٧٧ – على لسان كمال افندي.
(١٢) لصوص في الليل – ص ١٧٥.

(١٣) جون كمشه، جويش اوبزرفر، العدد ١٧، مجلد ١٠ (٢٧-٤-١٩٦٢).

المظلمة .. » ص ٥٨٨ – ان كلمة (وحيدة) هنا لم تقع مصادفة ، وكل شيء في الرواية تعمد ان يصل اليها ، بل ان البطل العربي الوحيد « الطيب » في الرواية يرى « ان اليهود هم الخلاص الاوحد للشعب العربي .. فهم الوحيدون الذين جلبوا الضوء الى هذا الجزء من العالم في الالف سنة الاخيرة .. » – ص ٢٧٩ – ولكن الامر لايقف هنا ، فان صفحات طويلة في اكسودس مخصصة للحديث عن اليهود ضحايا الاضطهاد النازي ، وفي غمرة الجو الفاجع – المبالغ بفجيعته – يصب اوريس عيون قرائه على قدوم اليهود الى فلسطين قافزا من فوق وقفة منطقية .. وفي فلسطين ينقسم العالم الى ابيض واسود فالعرب هناك قواويد يبيع الصبي منهم اخته (ص٣٥٧) والاطفال العرب – عكس اليهود – يعيشون بلا هدف (ص٣٧١) واذا احب العربي يهودية فانه من الطبيعي ان تبصق بوجهه (ص٣٦٩) ويقاتل العرب والسكاكين في افواههم (ص٣٠١) ويبيعون المرأة بعدد من الجمال(ص٣٧٧) ويعطون نسوتهم للانكليز (ص٤٣٢) واذا قاتلوا فانما بتهديد بنادق قادتهم (ص٥١٨) والدكان العربية لم تكنس منذ عشر سنوات (ص٤٠٠) والرجال العرب لايعرفون غير اللغة العربية مع العلم بان الطفلة اليهودية تعرف الانجليزية والعبرية والدانمركية والفرنسية والالمانية (ص٤٠٠) اما اليهود فالامر يختلف معهم ، فانت لاتستطيع ان تجد يهوديا واحدا يعمل جاسوسا ولا يمكن ان تفعل شيئا لتخيفهم (ص١١٥) وهم ينتصرون في احدى المعارك بواسطة اذاعة اصوات العاب نارية في مكبرات الصوت ، فيهرب العرب (ص٥٣٥) والجندي اليهودي يشكل « بلا تردد اعلى مستوى ثقافي وعقلاني ومثالي لرجل تحت السلاح في العالم اجمع » (ص٣٠٥) وكان موندك قد ترأس حركة المقاومة البولندية – وهو يهودي – قبل ان يصير عمره ١٩ سنة (ص١٣٠) ويصبح يهوديا عمره ١٢ سنة اكبر مزور جوازات سفر في بولندا (ص ١٣٥) وهم حين يضطرون للجوء تحت الارض يواصلون تمارين الاوركسترا السيمفونية (ص٥٥٨) وبوسع الاطفال ان يقاتلوا اذا لزم الامر ويهزموا فرقة عربية (ص٥٦٠) ..الخ.

على أن آري بن كنعان بطل اكسودس الذي يشبه ابطال الافلام الاميركية المسلسلة « شازام وسوبرمان وطرزان معا » هو اكثر شخصيات الرواية بروزا ، ومما لاشك فيه انه مجرد امتداد منطقي لجوزيف ، بطل« لصوص في الليل » الذي بدأ بداءة تبشر بهذه النهاية .. ولكنه ، عمليا ، لايقدم اي تبرير « لعودته » الى فلسطين الا تفوقه الجسدي والذهني المبالغ فيه الى حدود مضحكة امام « قزمية » الانسان العربي المرافق لحيويته كي يظهر عجزه اكثر ايلاما ..

هل يحدث هذا لان الكاتب اليهودي « يفقد كثيرا من موضوعيته بسبب شعوره الكامل بهويته ومسؤولياتها .. » (١٤)ام لان « القرب الشديد من الاحداث والشخصيات يعطي كتاباته ... نوعا من المايوبيا ؟ » (١٥)

في الواقع ان هذا لايحدث بسبب « القرب الشديد من الاشياء » لان ذلك القرب حري بابراز تفاصيل الرقعة الضيقة التي يسمح القرب المبالغ فيه أن تقع في نطاق الرؤيا ، على أن هذه التفاصيل ، في طريقة رسم اوريس للشخصية اليهودية ، او الشخصية العربية ، مفقودة نهائيا .. ولكن ربما يحدث هذا بسبب الشعور المرضي – وليس الكامل – بالهوية ، الشعور الذي هو ، في ذاته نتاج لعقدة في الاساس .. المحاولة اليائسة لتغليب منطق دراماتيكي على حقائق الواقع البارد على هذه الدراماتيكية غير الواقعية تحمل الاكتفاء .

وهكذا فقد كان من المنطقي ان تصل الى الساحة كاتبه مثل يائيل دايان لتكتب « طوبى للخائفين » ، والواقع ان العنوان في ذاته يحمل جذور العقدة فهو يوحي بان الكتاب انما هو دفاع عن الخوف في « بلد » لايخاف فيه الناس من ايما شيء !

وفي « طوبى للخائفين » تحاول دايان ان تمحو اثر الرجل البطل القوي الصارم ، الا انها ، كنقطة بدء ، تعترف بامكان وجوده بل ان بطل « طوبى للخائفين » لايخاف وهي ترى ذلك منطقيا كنتاج للماضي ولكنها لاترغب فيه الان . وراء الشخصيات المسالمة الهادئة في « طوبى للخائفين » تلوح اشباح رجال قادرين على ان يكونوا ابطالا ساعة يشاؤون الا أن « صوت الضمير » في الكتاب يعتقد بان هذا الاوان ليس اوان البطولة .. « ولذلك فان البطل عند دايان هو نهاية لرحلة ابطال اكسودس » .

ثمة مشهد هام في طوبى للخائفين يصلح لاثبات ذلك الكلام بشكل مثالي : البطل نمرود يصعد الجبل الواقع على الحدود برغم كل المخاطر ، وعلى قمة ذلك الجبل يكتب في مذكراته : « صحت : من هو الاقوى ؟ اتعرف من أين اتى الصدى هذه المرة ؟ من الاردن ! من الايطاني ! من الطريق الى دمشق في الشمال ، ومن سقف السماء الواطي ! » – ص ١١٣ – ان الذي يستنتج من هذا الكلام – حتى دون أن نحمله على محمل رمزي – هو اقتناع البطل الكامل بمدى قدرته اللانهائية ، وطاقته غير البشرية وتفوقه المطلق ، اما المشهد الذي يليه مباشرة ، وهو قدرته على قتل رجل عربي وامتناعه عن ذلك لمجرد عدم رغبته ففيه الشيء الكثير من المعاني التي ترمي اليها المؤلفة في تحيتها للخوف والخائفين .

انه عالم مزدحم من الابطال الخرافيين والبطولات التي لاتصدق ، ورغم ذلك فان كل هذه الملاحم المتراكبة لم تنجح في حجب السؤال الاساسي الذي يطرحه القاريء الجاد على نفسه حين يمسك رواية صهيونية ليجد فيها مايفيد .. *

غسان كنفاني

(١٤) – (١٥) ادب اسرائيل الحديثة – روبن وولنرود (ص٢).

* ملخص لفصل من كتاب يعده الكاتب عن الادب الصهيوني المعاصر.

موجة « الرواية الجديدة »

بقلم بيير دوبوا ديفر

سيكون من اللامعقول ، دون شك ، ان نعتبر «الرواية الجديدة» قمة فن قضى قرونا وهو يحدد نفسه ولم يفرغ من البحث عن ذاته . ولكن الواقع ان تبني عدد من الكتاب الموهوبين من الجيل الجديد لتكنيك الالتـواء والحذف والتحويل ــ وبكلمة واحدة « للرفض » ــ وهذا ما يشكل كل منظور « الرواية الجديدة » ، وهو منظور شكلي محض ــ يوشك ان يدق ناقوس فن إراد منذ مدة طويلة ان ينافس الحياة نفسها .

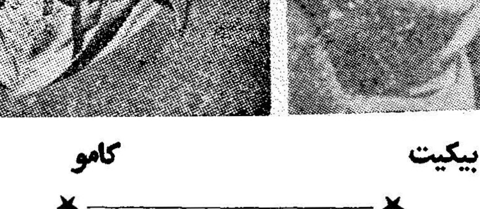
ترى ، هل تحتل قصة صموئيل بيكيت الاولى في تاريخنا الادبي ذات يوم المكان الذي تحتله لوحة « آنسات افينيون » في الرسم ؟ في الحالتين كلتيهما ، انما هو الوجه الانساني الذي يموت ، عبقرية الانسان المخترعة التي تقطع صلات سلخت قرونا وهي تعقدها مع الواقع. أترانا سنرى الرواية تدخل عصرها التجريدي ، كما دخله الرسم الاوروبي بالامس ؟ ان ذلك ليس بالمستحيل. يبقى ان نعرف اذا كان هذا التطور مرغوبا فيه ، وما الذي تكسبه الرواية منه ــ والانسان نفسه .

مما لا ريب فيه ان كل فن ادبي يلامس حد الكمال، يقترب ايضا من موته : ذلك ان مجال الوسائل والطرق الموضوعة تحت تصرفه يحد امكانات تجديده اكثر مما ييسرها . وتاريخ الزجاجيات والسجاجيد والهندسة المعمارية والفنون التشكيلية يقدم لنا في هذا المجال امثلة عديدة ، فلقد رأينا بعض هذه الفنون تولد من جديد يوم ان تراجع المبدعون عن بعض السهولات التكنيكية وفرضوا على أنفسهم حدودا ، وكلمة « جيد » ليست صحيحة فحسب بالنسبة للاداب ، فان الفن بكليته « يعيش من الكبت والقهر ويموت من الحرية » .

والواقع ان تاريخ الرواية ، من القرن السابع عشر حتى ايامنا ، هو تاريخ « مكاسبه » . ترى ، أهناك اليوم بعد موضوعات ممنوعة ، محرمات ، لا يجرؤ الاديب على خرقها ؟ ان الجواب لا يحتمل الشك : ليس ثمة بعد مثل هذه الموضوعات . فالعرش والمحراب ، والسلطات القائمة، وهيئات « الوطن » الكبرى ، والاخلاق والاعراف، والحشمة واسرار الدولة واسرار الاسر ، ان ذلك كله قد كف عن ان يشكل حصونا محرمة على تحريات الروائي . اما المحرمات الجنسية ، التي كانت اشد تصلبا مدة طويلة ، فانها لم تعش بعد اللياقة والذوق السليم ، حتى أن روائيينا يتلاعبون بها اليوم كما يتلاعب الاطفال بالنار .

ولئن كانت « الاخلاقية » قد بطلت ، فان « العقل » لا يحظى باحترام أوفر : فقد أصبح من المتفق عليه بعد الان ان « انا » هي « الاخر » ، وان الحياة الحقيقية قائمة في مكان اخر ، وان الانسان الحقيقي كامن فيما وراء التفسيرات التي يعطيها لنفسه ، وان من واجبه ان يحطم الوان القسر والكبت التي كان آباؤه يتصنعون احترامها من غير ان يؤمنوا بها . ولقد قطع الطريق بسرعة ، وبأقل من ربع قرن ، بين ذهاب حظوة الفطنة الذي كان يبشر به امثال نيتشه وباريس وبرغسون وبروست ، وبين وضع العقل نفسه موضع التساؤل . ولكن من المزعج ان نرى انكارا لغوته او هوغو او تولستوي من قبل من يدعون بالمثقفين الذين تبتدىء ثقافتهم ببرخت وتتوقف عند همنغواي !

انهم يأخذون على الانسان الكلاسيكي انه لم يهتم من الوجود الا بمظهره ، وانه قد استسلم لتلك الواجهة

بيكيت — كامو

السياسية الواهنة التي ينبغي الا تخلط ببنيات الانسان المعنوية والفكرية . وهم بالمقابل يعتبرون اولئك الذين ابعدهم اجدادنا عن الميدان الاجتماعي ونفوهم في السجون او في المصحات ــ يعتبرونهم انبياء وشهداء « حقيقة » تمشي طريقها . « أضيفوا الى المركيز « الالهي » الكونت دو لوريامون ، بعضا من ارثور رامبو وفرانز كافكا طبعا، وبعض مفاهيم السيريالية والوجودية (باستثناء الوجودية المسيحية) وستحصلون على جردة شبه كاملة للعوامات التي بقيت بعد غرق الثقافة الكبير الذي يعتبر نور «ساد» الاسود واحدا من منائره على نحو ما . » (١)

وبالاختصار ، هوذا الادب وقد تخلص من « قيمه » ــ وكذلك من اخلاقياته وفلسفاته وعواطفه ومواضعاته ــ

(١) كلود مورياك : « رجال اليوم وافكارهم » ــ منشورات البين ميشال .

التي يزينونه بها، كما يبدو، هوذا الادب وقد رد الى صفائه الاصلي، وعاد صامتا مرة ثانية، مثل اثر حجري صقلته للسنون ففقد اخيرا النقوش التي كانت القرون قد حملته اياها. ولكن هذه اللوحة الخام هي نفسها على صورة عالم ينبئوننا بنهايته من كل صوب: عالم ما بعد «القنبلة»، عالم الانهيار والوحدة الكاملة. وفي انتظار هذه الرؤيا الجليانية، يقرع الادب الناقوس: ناقوس العالم وناقوس الانسان. انه لا يهتم باستبدال ايديولوجيات الامس، مسيحية كانت ام لا دينية أم ماركسية، تلك «الدعائم» الروحية التي كان الانسان بحاجة اليها حتى لا يسقط تحت عبء «الخدمة اللامجدية». بل هو أميل الى اثقال هذا العبء. ولقد كان جوريس يفخر بأنه قطع «الاغنية الصغيرة» التي كانت منذ قرون تهدهد البؤس البشري. وقد كان الفن كذلك موسيقى تساعد الانسان على ان يعيش وان يموت — موسيقى لم تعد «الرواية الجديدة» تذيعها.

***

لقد انتقلت «العبثية» اليوم من صف التجربة الى صف الابتذال. وهل يعلم الذين يسقطونها — بكل الالحان — انهم يتطابقون مع نبوءة مسيحية، هي نبوءة باسكال و «اباء الصحراء» حملة لواء البؤس؟ لقد كان هؤلاء يصورون «كل ما هو في الانسان بؤس وفساد»، قبل ان يعلنوا فجأة ان شيئا واحدا مع ذلك يكفي لوقف هذا السقوط. وكثير من الكتاب الذين يعلنون ان كل شيء هو مهزلة عند الانسان لا يفعلون الا ان يرددوا تفاهة مما كان يصدر عن متنبئي القرن السابع عشر» (١) ان هذا العالم لم يستطع ان يخلي الوجود من اثمه، وانما منحه اسماء اخرى هي «اللاصحيح» بالنسبة لكاتب مثل سارتر، و «التبعية» بالنسبة لكامو. أن هذه التخيلات لم تخرج مسلحة من عقول فلاسفتنا، وانما هي نابعة من الموقف التاريخي — موقف عالم سنوات ١٩٤٠.

فمنذ «الطاعون» حتى «اخر العادلين» لم تنفك الرواية تردد فكرة أن الانسان يحمل اليوم في نفسه جحيمه، وتزايد على تاريخ درامائي غالبا ما يتجاوز فيه الواقع الخيال. وليست القضية بعد، بالنسبة لهؤلاء الروائيين الخائبين، قضية «منافسة الحالة المدنية». فما جدوى تمثيل عالم هو في ابان تهافته؟ «كانت الرواية التقليدية تفترض قبولا، وثقة، ويقينا. فالروائيون الطبيعيون مثلا، وهم المشهورون بالتشاؤمية، يظهرون مع ذلك تفاؤلية اساسية: فهم يعتقدون ان بوسعهم ان يسبروا اغوار مجتمع سيشرحونه ويعطون عنه صورة كاملة هو والافراد الذين يشكلونه. والحالة المدنية تتضمن في اعينهم قيمة ايجابية، كالتحليل النفسي سواء بسواء» (٢). اما روائيونا الثوريون فلا يعلقون أية اهمية على هذه الوسائل التنقيبية الباطلة. ذلك انهم يعون انهم يكتبون «حين تصبح معرفة البشر غير ممكنة، وحين تصبح مطابقة الرواية لواقع كلي غير ممكنة، وحين تصبح الحقيقة غير ممكنة» (٣).

(١) ر.م. البيريس: «مغامرة القرن العشرين الفكرية» منشورات البين ميشال.

(٢) و (٣) اوليفيه دو مانيي. مجلة «اسبري» عدد تموز — اب ١٩٥٨.

وحتى الامس القريب، كان الروائيون لا يشكون بعظمة رسالتهم: فحسبنا ان نستمع الى بلزاك او تولستوي او زولا لنقيس اعتزازهم ومطمحهم وجدارة فنهم. كانوا يؤكدون انفسهم، بما هم خالقون لا يمتنع عليهم شيء، اندادا للرب، يخلقون العالم خلقا جديدا. كان بلزاك «مهندسا للاثاث الاجتماعي» و «مسميا للمهن» و «مسجلا للخير والشر» فلم يكتف بان يكون كاتب محكمة الجسم الاجتماعي، انه يريد «أن يتأمل المبادىء الطبيعية ويرى بم تبتعد المجتمعات او تقترب من القاعدة الخالدة للحق للجمال». ويكن فلوبير لعمله، بالرغم من «سأمه» و «فراغه» و «شكه» حبا مهووسا ويصرح بأنه، اذ يكتب، واثق من كونه «في الصحيح ومن انه «يفعل الخير». اما اليوم، فمنذا الذي يجرؤ، في الادب الطليعي على الاقل، على ان يرى في الرواية «الشكل الكبير الجاد، المتحمس الحي، للتاريخ الادبي» كما كان يقول اصحاب جائزة غونكور في زمن «جيرمين لاسيرتو»؟

ان ما يميز الروائي الثوري ليس هو بعد طموحه ولا قدرته التخيلية ولا طاقته التركيبية، وانما «الحدود» التي يفرضها على عمله»، و «الرفوض» والوان الدقة التي ينصبها في وجه الواقع الذي يكتنفه، بالامس، كان الخالق ربا بالنسبة لاشخاصه، كان ينظم حياتهم على هواه، ويتصرف بحريتهم، ويمارس سلطة مطلقة على فكرهم واعمالهم. اما الان، فقد خلف هذا الخالق ماسوشي. ان الروائي لا يعرف بعد شيئا، ويشك بكل شيء. وليست الرواية بعد تصويرا للعالم وانما هي تمرين تطهير. ان رواية اليوم، كما تؤكد دنيا دريفوس (١) زهدية «انها تكف عن ان تكون اثرا فنيا صافيا، باهمالها الجمال الداخلي للشكل.. انها لا تهدف الى الجمال الشكلي، وهي لا تهدهد الذوق... وتتخلى عن ذلك المحرك الروائي، القدير الذي هو رغبة الفرار. ويمكن القول، على نحو ما، بانها تتخلى عن الروائي اذا كان الروائي يكمن في تصوير تجربة معاشة وقابلة لان تعاش تصويرا مسرحيا... ان المغامرة، وما يثير الاعجاب والاستغراب، هما غائبان عن الرواية المعاصرة... وهي لتخليها عن اثارة المتعة الفنية او عن الاستجابة لرغبة الفرار، تتخلى ضمنا عن التسلية والالهاء».

وبالاختصار، لقد دخل الروائي في ما تسميه ناتالي ساروت «عصر الشك». فهو يؤكد، مستشهدا بامثال جويس وبروست وكافكا، بان الرواية يجب ان تكف عن ان تكون تصويرا «للكائنات» لتصبح استفهاما عن «الكينونة». ومن هنا كان احتقاره لـ «الشخصية»، هذا الجد الذي لم يكن لينقصه شيء «من حلقات سرواله الفضية، حتى المنظار المركز على طرف الانف»، والذي فقد رويدا رويدا كل شيء: «أجداده، وبيته المبني بعناية، المحشو من القبو حتى العنبر بكل انواع الحاجات، حتى ادق الترهات، واملاكه وأسهمه المالية، وثيابه، وجسمه، ووجهه، وتلك الثروة الثمينة: شخصيته التي لا تخص سواه، وحتى اسمه غالبا» (٢).

واذن، فان «البطل» سيكف عن ان يكون مركز

(١) مجلة «اسبري» تموز — اب ١٩٥٨.

(٢) ناتالي ساروت «عصر الشك»، غاليمار.

القصة ، والعنصر المكتمل الذي تأتي الاحداث فتنتظم حوله . واذا كان النموذج الطبيعي لا يزال موجوداً في الرواية ، فانما هو اجتماعي دائما : هذا هو شأن «التلميذ» الداعر او « الديوجين » الحيواني لريدون غيرين Guérin والسجين الموسوس ، السادي الماسوشي في قصص جان جينيه Genêt والمدمن الجنسي عند كريستيان روشفور Rochefort والسوقة المتسكعين عند جان بول كليبير Clebert او رينه فاليه Fallet والبوهيميين عند النير فيدالي Vidalie والاولاد الضالين عند لويس كالافيرت Calaferte او فرانسوا بوايه Boyer ... وهذا هو شأن المتشرد الذي يطمح الى الوضع البشري لدى جان كايرول Cayrol او الحطام القاسي لدى صموئيل بيكيت . ولكن هذا « البطل » يتجرد رويداً رويداً ، في رحلة الليل التي يقوم بها ، من كل ما كان يجعل منه شخصية ، حتى لا يعود بعد الا طيفاً غفلا لا يسمع منه الا صوته .. هذا ما نجده في « المتلصص » الذي لا يرى عند الاب روب غرييه Grillet ، و « الأنت » المتوسطة بين الضميرين الاول والثالث والتي بها يتوجه ميشال بوتور Butor الى بطل « التغيير » ... انها لمسافات كثيرة يتخذها الروائي حيال بطل ليس له بعد من وجود جسدي .

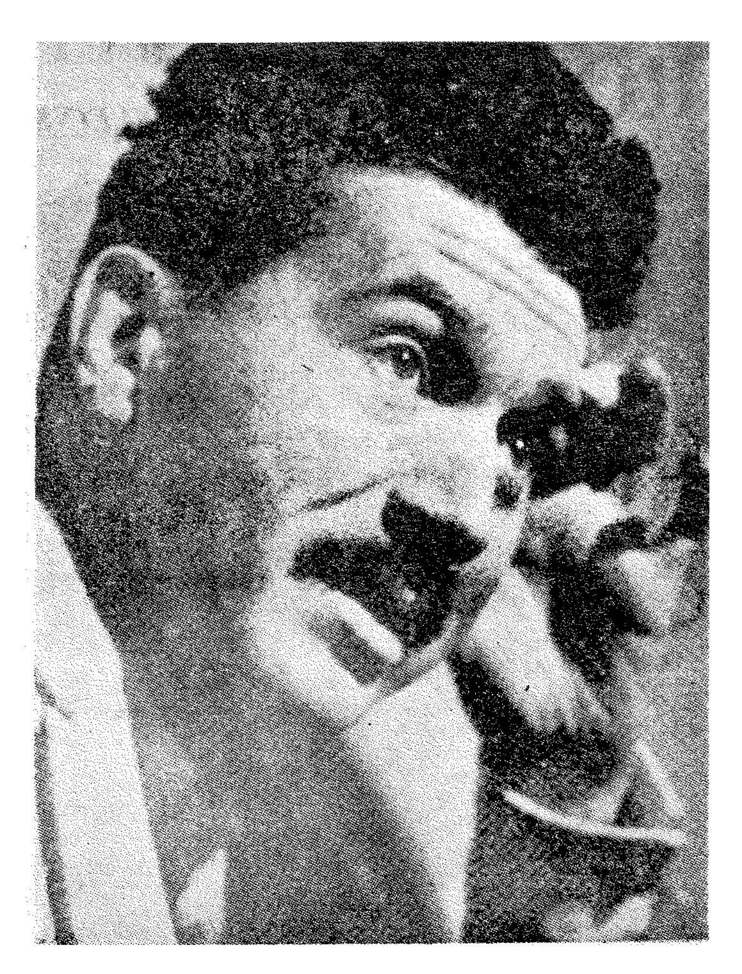
***

تريد « الرواية الجديدة » ان تفلت من الطريق المسدود الذي كان الروائيون قد انتهوا الى الانحباس فيه بالتعبير عن عالم شفاف ذي ابعاد جامدة ، بواسطة مختصرات نموذجية . وهي لا تقترح حقل تجربة جديداً ، ولكنها تعيد توزيع جميع الاوراق . انها اولا تتخلى عن منافسة الحياة ، بل تذهب الى ابعد من ذلك ، فتسعى الى التأثير ، وهي قد وعت ما يفصل الكتابة عن العمل . وهذه الرواية « تهدف الى تغيير العالم ، بينما الكتابة لا تستطيع الا اغراءه » ومن هنا كانت السمة السلبية لمشروعها . ان الاثر لا يصل ، بل هو يفصل ، وقاريء الرواية لا « يتناول » بعد في عمل خيالي ، بل هو على العكس يدخل في « وحدة الاثر ، كما ان من يكتبه ينتمي الى مخاطرة هذه الوحدة » (١) . والى جانب « المسرح المضاد » و « القصيدة اللاشكلية » تشارك « الرواية الجديدة » في تكوين ادب مدفوع الى درجة رفيعة من التجريد ، غير مهتم بعد بحساسية القاريء . وهكذا يحل روب ـ غرييه محل رواية بروست « العمقية » نوعا من الهندسة الوصفية للعلاقات البشرية ، رواية «سطحية» (٢)

ولا شك ان ما يدعى بـ « الرواية الجديدة » لا يملك خصائص حركة متساوقة منسجمة تتابع متابعة دقيقة اهدافا محددة مسبقا . فان اتجاه ناتالي ساروت مثلا يختلف عن اتجاه بوتور ، وعن اتجاه روب ـ غرييه ، وهذان الاخيران نفسهما يتبعان دروبا متباعدة . ولكن ليس ثمة في رواياتهم ما فرض نفسه فرضا يصح معه مقارنته بروايات بروست او دستويفسكي ، حتى ولا بقصص مورياك وموباسان . صحيح انه قد امكن حذف « البطل »، ولكنه لم يستبدل . واذن ، فان اهمية « الرواية الجديدة »

(١) م. بلانشو : « مستقبل الكتاب » غاليمار .

(٢) ر. بارت : مجلة « كريتيك » تموز ١٩٥٤ .



غرييه

معزوة الى انها ظهرت في ابان « ازمة » الرواية ، اكثر مما هي معزوة لما جاءت به من جديد : وقد استقبل ممثلوها بفضول شديد حتى اصبحت الرواية التقليدية معتبرة، خطأ او صوابا ، في مأزق . والحق ان الان روب ـ غرييه انما يرد سبب « الرواية الجديدة » واهميتها الى هذه الازمة التي تنعكس فيها حيرة العالم المعاصر والشك في الانسانية التقليدية .

وعلى هذا ، فاننا ندرك لماذا كانت الاشياء البلزاكية مطمئنة الى هذا الحد ، لقد كانت تخص عالما كان انسانه سيده ، لقد كانت تلك الاشياء خيرات واملاكا لم يكن له الا ان يمتلكها او يحفظها او يستولي عليها . وقد كان ثمة مماثلة ثابتة بين هذه الاشياء وبين مالكها : فان صورة ما كانت تعني خصيصة ما ، ووضعا اجتماعيا في الوقت نفسه . لقد كان الانسان سبب كل شيء ، ومفتاح الكون، وسيده الطبيعي بحق الهي ...

اما اليوم ، فلم يبق شيء كثير من هذا كله ، ففيما كانت الطبقة البورجوازية تفقد شيئا فشيئا مبرراتها وحقوقها ، كان الفكر يتخلى عن اسسه الجوهرية، وتحتل الظاهراتية (الفينومنولوجيا) حقل الابحاث الفلسفية شيئا فشيئا ، وكانت العلوم الفيزيائية تكتشف سيادة المتقطع ، وكان علم النفس ذاته يتعرض على نحو مواز لتبديل لا يقل عن ذلك شمولا .

«المثقفون» ومسؤوليات العصر

بقلم فريدة النقاش

« اذا كنا ننتظر كي نلتزم ان نلقى الشمال المطلق فلن نفعل أبدا شيئا ما ، ولن نحب أبدا شخصا ما »

سيمون دى بوفوار

*

كانت محنة المثقفين الفرنسيين في فترة مابعد الحرب الثانية والاحتلال الالماني عصيبة وقاسية اذ ان احدا منهم لم يكن يعرف بالتحديد الى أين تسير بلاده بعد الحرب . دولة ذات مستعمرات تجد نفسها فجاة وهي محتلة جاثية على قدميها امام هتلر ويقف فيها من ينادي بالتفاوض او الاستسلام ، في حين كانت فرنسا تزهو على اوروبا وعلى العالم بثقافتها وفكرها . كان أنبل مافي اوروبا يتجسد في فرنسا وحدها من اوائل القرن العشرين حتى بداية الحرب الثانية ، وكان مثقفوها يشعرون ان لهم دورا خطيرا يؤدونه للعالم كله . حين يحملون له بلورة لتراث اوروبا وحضارتها ، وكان الانغماس في مشكلات الفن والفكر والفلسفة هو سمة الفترة التي جاءت قبل الحرب ، فباريس حينئذ هي كعبة كل الراغبين في التعرف على اوروبا ، ومثقفوها هم سادة الفكر في العالم ، كان همنجواي ، وازرا باوند وبيكاسو يعيشون هناك ويخرجون افضل اعمالهم . وفي الحي اللاتيني كانت تمتزج كل ثقافات العالم وتتفاعل مع الفكر الفرنسي ، ومن الحي اللاتيني خرجت في ذلك الوقت كل الاتجاهات الجديدة التي عرفها الفكر الحديث في الرسم والنحت والقصة والشعر ، ومن هناك انتقلت الى جميع ارجاء الدنيا المدارس والتيارات الجديدة في الفلسفة ، وكان من حق المثقفين الفرنسيين حينئذ ان يشعروا بان العالم مدين لهم بالكثير وان لهم دورا هاما يؤدونه في التاثير على قلب الانسان وفكره اينما كان .

وجاءت الحرب الثانية والاحتلال الالماني لفرنسا ، فوجد المثقفون انفسهم فجاة مطالبين بان يحددوا موقفا من الصراع الدائم في بلادهم لان فرنسا التي كانت مفخرة اوروبا وقلبها هي الان مهيضة الجناح محتلة وجاثية ، لا تستطيع ان ترفع صوتها ولا ان تصمد امام هتلر اكثر من ايام . انها مأساة تهدد الغرب كله ، واذا كان رد فعل الجماهير العادية واضحا ومعروفا منذ البداية ، فماذا يفعل المثقفون الذين كانوا الى عهد قريب يقفون في معسكرات متصارعة مزدهرة ، حيث لكل مدرسة ابناؤها ولكل اتجاه رواده ولكل فيلسوف جديد حواريوه وانصاره ؟ هل يأتي هتلر يوحد بين هذه الصفوف المتنازعة ويفرض عليها ان تقف جميعا جنبا الى جنب لمحاربته ؟ كان هذا هوما حدث بالضبط ، وجاء تشكيل لجان المقاومة من بين المثقفين مزيجا غريبا من كل الاتجاهات : الوجوديون والشيوعيون والاشتراكيون ، اليمين واليسار جمعتهم كلهم محنة واحدة وهدف واحد هو التصدي لهتلر وتنظيم مقاومة ترفع راس فرنسا وتحمي حضارتها وتاريخها من الفضيحة كانوا يختلفون على كل شيء وجمعتهم المقاومة فانضموا الى صفوف الشعب الفرنسي بلا هوية . انهم جميعا فرنسيون يواجهون تمرد هتلر ، توحد بينهم الدعوى بان حضارتهم مهددة فلم يكن في خيال اي منهم ان يوما كهذا سوف يأتي ، يوما تسقط فيه فرنسا هذا السقوط الفاجع المخجل ، فرنسا الفنانة ، الجميلة ، المزهوة بنفسها تنهار ببساطة مذهلة حتى ان العالم لا يصدق نفسه ، كان دورهم جميعا اذن هو ان يثبتوا شيئا اخر ، ان يقدموا نموذجا للصمود وان تكون المقاومة عملا حقيقيا من اجل بلادهم . وهكذا اجتمعت المتناقضات والتأمت جميعا في حركة ضد المانيا دفاعا عن شرف اوروبا كلها ودفاعا عن كرامة الانسان فيها . وانتهت المقاومة ــ التي ساعدتها ظروف العالم والحرب ــ بانتصار المناضلين الفرنسيين وخرجت جيوش الاحتلال وصد الغزو ، وبدأ العالم يستعد ليعيش حياة طبيعية مرة اخرى وعادت فرنسا من جديد لتنظر الى داخلها حيث خرجتمتناقضات الماضي لتعلن عن نفسها من جديد ، وتطفو الى السطح بقوة اشد عما لو ان فترة اندماجها قد منحت فرصة اكبرللقوى المحتلة لها لكي تكشف عن خلافاتها فيما بينها اكثر مما اكتشفت نقاط الالتقاء فيما بينها . لقد جمعتهم المقاومة في مرحلة كانت بلادهم في حاجة الى كل جهد متعاون يبذلونه والى كل كلمة موحدة يقولونها فقد تؤثر في الشعب الفرنسي وتزوده بالقدرة على النضال والصمود كشعب وكافراد .

وفترة ما بعد الحرب هي التي تؤرخ لها سيمون دي بوفوار بروايتها الكبيرة « المثقفون » اذ ان احداثها تبدأ مع اندحار الالمان وانتصار فرنسا وتدور جميعا حول موقف المثقفين الفرنسيين من القضايا المختلفة التي كانت ــ وما زال بعضها ــ تواجه اوروبا حينئذ بشكل خاص فرغم ان هذه المشكلات كانت تبدو كما لو انها تواجه اوروبا وحدها فانها كانت في الواقع صدى وانعكاسا لكل ما يدور في جميع ارجاء العالم من تغيرات في كل مجالات الحياة . وعلى هذا الاساس نستطيع انتعتبر « المثقفين » ليست مجرد تسجيل لفترة من تاريخ اوروبا كان يعيشها المثقفون بكل وجدانهم وجهدهم ، ولكنها ايضا تسجيل عميق لازمة كل مثقف اينما ومتى كان حين يجد نفسه امام متناقضات لا يستطيع حلها ولا يستطيع ايضا ان ينفض يديه منها ولا يعرف على وجهالتحديد أي دور يستطيع ان يؤديه وبأي الوسائل .

فمع بداية القصة نواجه بذلك الفرح الغامر بالنصر ، ففرنسا حرة من جديد ، هتلر اندحر ، والعالم يتقدم ، والسلام يرفرف باجنحته البيضاء على كل شبر من الارض ، وتستطيع الضحايا ان تهدا فيقبورها « فالهجوم قد اوقف والالمان اندحروا ، ساستطيع الرحيل » لقد ان الوقت لكل الاحلام الصغيرة كي تتحقق ، حلم الانسان ان يكون حرا وحيدا امام نفسه وامام العالم ، ان يعود كل شيء الى براءتهوصفائه حيث لا يكون المرء مطالبا بحمل السلاح ، وسوف يجد « المثقفون » انفسهم احرارا مرة اخرى ليكتبوا ويعيشوا معارك القلب الانساني مع الحياة ويعانوا ذلك النوع من التجارب الذي طالما افتقدوه اثناء الحرب ، ان تكون للانسان كفرد حياته الخاصة وان يعيشها الفنانوالمفكر وينطلق منها الى الافق الانساني الاوسع ويكون بذلك اداة لنقل حياة الناس البسيطة والتعبير عنها ، وكانت فكرتهم عن المشاركة في التأثير على حياة الناس هي ان اوقع الوسائل على الاطلاق انما هي مخاطبة الوجدان الانساني مباشرة ووسيلتهم الى ذلك ــ الصدق « فهو انسان كسائر الناس عندما سيتحدث عن نفسه بصدق سيتحدث باسم جميع الناس ، من اجل جميع الناس » وبذلك لن تكون قضايا «دوبري» بطل الرواية شيئا قائما بذاته منفصلا عما عداه .

وبالطبع لن يكون تصور المثقف الفرنسي حقيقيا بعد انتهاء الحرب

والاحتلال ، لقد برزت التناقضات من جديد. وبعد ان كانت قبل الحرب ترفا يخصهم وحدهم اصبحت بعد الحرب قضية حياتهم التي ارتبطت ارتباطا مباشرا بالملايين من كل مكان ، حين اخذت تنظر الى المستقبل برعب متزايد ، فقد انتهت الحرب حقا ولكنها تركت وراءها اثقالا من القضايا والمشكلات المعلقة التي جاءت نتيجة ضغط على عوامل مختلفة في مرحلة من اغرب مراحل التاريخ الانساني واكثرها تعقيدا ، فقد برزت احتمالات ما لبثت ان تحولت الى وقائع لم تكن في حساب احد انقسم العالم بشكل صريح الى معسكرين كانا الى عهد قريب متحالفين وكان تحالفهما يشبه الى حد كبير تحالف القوى المختلفة في فرنسا اثناء الاحتلال ، فبعد ان نجح الحلفاء في القضاء على هتلر بدأوا في البحث عن حلول لمشاكلاتهم ، واخذت خلافاتهم تظهر بوضوح اكبر امام العالم وتضاءلت فرص السلام والتعايش فيما بينهم وبدا للناس ان الفترة التي تلت الحرب الثانية ليست الا هدنة ، مرحلة اعداد للحرب القادمة بين العدوين الرئيسيين : اميركا والمعسكر الشرقي .

وكانت بوادر الحرب الباردة تلوح في الافق اما المستقبل فهو مسدود اسود بلا ملامح .

كان هذا هو الوضع في العالم كله . اما في داخل فرنسا ، فقد كانت كل قضايا العالم بلا استثناء تنعكس عليها وتؤثر فيها ، وهكذا لم يجد « المثقفون » فرحهم المنشود ، لم يجد «دوبروي» و «هنري» و «آن» حلمهم ، بل على العكس من ذلك ، فلقد تبينوا جميعا في النهاية ان واجبهم يحتم عليهم ان يلقوا بانفسهم في قلب العالم الجديد دون تردد حتى « لا يتم المستقبل بدونهم » .

ولكي لا يتم المستقبل بدونهم كان عليهم ان يتخذوا من القضايا التي واجهتهم واخطرها على الاطلاق هي علاقة المثقف بالسياسة : هل يحتم عليه واجبه ان ينزل الى ميدان العمل السياسي ؟ ما الذي يمكن ان يفعله ازاء التيارات المتناقضة التي تحارب بعضها بضراوة وكل منها يدعي لنفسه الحق والتفوق والشرف ؟

الشيوعيون يقفون بلا مناقشة الى جانب الاتحاد السوفيتي ويبررون كل اخطائه ومواقفه، واليمينيون يقفون الى جانب اميركا ويرون فيها بديلا لاوروبا المنهارة الممزقة الحزينة . لقد كانت اميركا في ذلك الوقت مزدهرة ، كل شيء ينمو فيها ويتطور ، فقد خرجت من الحرب باقل الخسائر واكثر الارباح وتطلعت عبر المحيط الى اوروبا تريد ابتلاعها وترى في ذلك عملا مشروعا وسهلا ، بل انه حقها الطبيعي : الم تحم اوروبا اثناء الحرب ؟ الم تحسم الامر كله بالقاء قنبلتها الذرية على هيروشيما حيث تقرر مصير الحرب من لحظتها ؟ فما الذي يفعله المثقف ازاء كل هذه التحديات ، المثقف الذي يقف وحيدا بلا معسكر ؟ ان ضميره لا يطاوعه ان يقبل بتسلط اميركا وصلفها وكبريائها الفارغ ، وهو لا يستطيع ايضا ان يغمض عينيه عن اخطاء الاتحاد السوفيتي التي تصل في كثير من الاحيان الى حد لا يحتمل من البشاعة واللاانسانية ، انه لا يستطيع ان يسقط في اللامبالاة ويعزي نفسه بانه ليس الا « مواطنا منسيا من الدرجة الخامسة » وما دامت فرنسا لم تعد تستطيع شيئا كما يقول هنري « فما الذي يستطيعه لها » ما الذي يمكن ان يقدمه على التحديد، ان احدا منهم لا يرتفع باحتجاجه ابدا الى مستوى الفعل ، فقد كان وعيهم يحملهم مسؤولية دائمة ، فما دام يعرف ان له اداة يؤثر بها فهو يرى ان من واجبه الا يتقاعس ولكنه في الوقت نفسه يريد ان يشعر « انه مفيد دون ان يضحي بفرديته » فالحرية ، قضية المثقفين الخالدة تعود من جديد لتناقش على نطاق كبير ، حرية الانسان في ان يعيش كما يحب وان يتصرف كيفما شاء ، والا يكون مطالبا بأن يؤدي التزاما ما فالعالم يكرهه او يحتج عليه ، هذه القضية تعود من جديد لتعلن عن نفسها بحدة وتصبح من اخطر قضاياهم ولان « المثقفون » يعرفون اكثر من غيرهم ويحلمون ابعد اكثر من غيرهم فان عليهم مسؤوليات لا يستطيع تحملها ، وادابها غيرهم ، هم الذين يعرفون بان الكثير من الاشياء تصبح باطلة « عندما يفكر المرء بتلك المئات من الالوف من الجالسين » ان قلوبهم تتسع للعالم كله ولكن العالم كله لا يستطيع في الوقت نفسه ان يعطيهم تعويضا عن حريتهم وليس من حقهم ايضا ان يطالبوا بالتعويض . فمن الذي يمنح تعويضا اذا كانوا ينشدون النوع فلا امل هناك « ان الارض حزينة في كل مكان» « العصر كله حزين » .

واذا ما قرر «المثقفون» ان يتخلوا عن حريتهم وان يلتزموا واجهتهم قضية اخرى : فبم يلتزمون ؟ هناك الف حل والف وجهة نظر، وهم ليسوا انبياء . لقد مضى الوقت الذي كان من الممكن ان يجدوا فيه الدين حلا ، ولهذا اصبحت علاقتهم بالارض اشد رسوخا وعليهم الان - على هذه الارض ان يقودوا جماهير غفيرة تنظر اليهم وتسمعهم ولان قلبهم كبير يتسع لكل عذابات العالم فهو لا يطاوعهم ابدا ان يقبلوا الالتزام بأي شيء ، فأي خطأ صغير له حسابه ، والتاريخ لا يغفر شيئا ، ومحنة العالم تتجسد امامهم في كل حدث وكل مكان . ففي الوقت الذي يبحثون فيه عن حل لمشاكل فرنسا يعانون من احساس دائم بالذنب لانهم ينتمون الى حضارة تضطهد العالم وتسير بنفسها الى الهلاك . فبلادهم تمارس ابشع انواع الظلم والاضطهاد ضد شعوب اسيا وافريقيا التي تحتلها بدون حق وهي تمثل بالنسبة لهذه الشعوب ما كان يمثله هتلر بالنسبة لها ، كل ما تغير من الامر ان اضطهادها لهذه الشعوب قد اتخذ بعد الحرب صورة اكثر شراسة وقسوة . واصبحت مذابح الهند الصينية والجزائر وصمة في جبين فرنسا تضاهي في بشاعتها سقوطها المخجل امام هتلر . ليس هذا فحسب ان اوروبا كلها تغمض عيونها وتصمت امام تسلط اميركا، فهي تلقي قنبلتها على هيروشيما دون ان تلقى احتجاجا او لوما من اوروبا سيدة الحضارة والمثل العليا .



سيمون دو بوفوار

واما هذا الواقع المتناقض المؤلم كاد المثقف الفرنسي يرى ان عليه ان يدافع بضراوة عن حريته الخاصة اذ اراد ان يعيش حياته دون ان يتحكم في تحديدها اخرون . فحين تصرخ « آن » بطلة الرواية « لست انا التي خلقت السماء والارض ، وما من احد يسائلني حسابا فلم اهتم طوال الوقت بالاخرين ؟» فانما هي تعبر عن حلم يراود كلا منهم ، والحق انه ما من احد يسالهم حسابا ، ان ما يسالهم حسابا هو كونهم يعرفون اكثر من غيرهم « ان هناك ٤٠٠ مليون جائع في الصين» ان الحرية حينئذ لا تعني شيئا امام هذا الفيض من البؤس « فحين تصبح المسألة مسألة جماهير بلدها البؤس والخرافات ، فما معنى معاملتهم كبشر ؟» ولكي يجدوا حلا لهذه المحنة التي تؤرقهم لم يكن امامهم الا ان يختاروا بين اميركا والنظام الراسمالي الذي تمثله وتبشر به حلا لكل مشاكل الشعوب ، وبين الاتحاد السوفياتي الذي سبق كل الاشتراكيات الممكنة الى الوجود ، وبذلك تفوق عليها جميعا . وهناك « يعامل البشر كاشياء لا يثق احد بحريتهم ، باحكامهم ، بارادتهم الطيبة » ولكنهم لم يفضلوا احد الاختيارين ، ومن قلب التناقض الموجود في واقعهم اخذت فكرة اوروبا الاشتراكية تتضح في اذهان المثقفين ، اوروبا تلعب دورها الحقيقي في هذه المرحلة من التاريخ مستجيبة لنداء

العصر والشعوب لها ، ان تحالفا لا بد ان يقوم بين اليسار غير الشيوعي كله حتى يبرز الى الوجود هذا الحل الذي توصل اليه « المثقفون » من خلال تجربتهم العريضة مع كل الاتجاهات التي تتصارع في بلادهم والتي تبلورت في اتجاهين احدهما ينتمي انتماء كليا وهو اليمين ، الى اميركا – واوروبا الاستعمارية ، والاخر وهو الاتجاه الشيوعي ينتمي بلا مناقشة الى المعسكر الشرقي ، وبذلك ينقل كل منهما المعركة الدائرة بين امريكا والشرق الى داخل فرنسا في حين ان المشكلات التي كانوا يرون انها رئيسية واساسية لم تكن تعني الجماهير الفرنسية في صميم مصالحها اليومية خاصة وهي منغمسة في بناء مستقبل لا تعرف بعد لونه . اما توصل المثقفين الى هذا الحل فقد كان خلاصة جهدهم المستمر من اجل مصير يتفق وحضارة الانسان الفرنسي وماضيه ، مصير تستطيع فيه الجماهير التي بذلت جهدا لا يوصف في مقاومة هتلر ومحاربته وبذلت الدم والروح بلا تردد تستطيع ان تجد مكانها الحقيقي وان تعيش حياتها الحقيقية ، ولم تكن اوروبا الاشتراكية بالنسبة لهم حلما فحسب وانما كانت حقيقة مجسدة لو مدوا ايديهم لاحسوا بها لفرط ايمانهم . ومن هنا كان تكاتفهم لتكوين حزب يدعو لفكرتهم ويعبيء لها الجماهير ، وكان « الاشتراكي الثوري الحر »تحالفا بين اليسار الفرنسي غير الشيوعي يرفع شعار الاشتراكية دون ان يغمض عينيه عن اخطاء تطبيقها في الاتحاد السوفيتي ويمد يده للشيوعيين دون تحفظ حين يكون الحق معهم . ولكنه كان يرتبط اساسا بمصالح الفرنسيين . كان يريد ان يحقق مجتمعا بلا طبقات دون ان يكون مضطرا لتطبيق اخطاء السوفييت في فرنسا ، وهو على ذلك يدين النظام الراسمالي بشدة لانه يقوم في صميمه على العبودية ، على اضطهاد طبقة لطبقة ، ومن ثم اضطهاد شعب لاخر . وحول « الاشتراكي الثوري الحر » قامت معركة عنيفة كان جوهرها الالتزام ، فلكي يلتزم المثقف يرمي بكل شيء اخر خلفه لينغمس في العمل المباشر من اجل اهداف امن بها ، ام ان مازال له الحق في ان يلتزم ويعيش حياته في ان واحد ؟

للقضية اذن طرفان : احدهما يمثله دوبري المفكر والكاتب الكبير الذي يرى أن على كل مثقف في هذه الفترة مسؤولية تاريخية ، لكي يؤديها بامانة يجب ان يكرس حياته وفكره لها ، ليس هذا فحسب وانما عليه ايضا ان يتخلى عن حريته الخاصة تماما وان يغطس بكامله في قلب نظام يلتزم به ازاء نفسه وازاء العالم ، وهو يعلن ذلك متبنيا الدعوة الى « الاشتراكي الثوري الحر » الى اوروبا اشتراكية تصفي كل ماضيها المثقل بالاخطاء وتتصالح مع الشعوب التي اضطهدتها وتتفرغ لمشاكلها ولا تكون مرغمة او مغلوبة على امرها حين تقف بعيدا عن اميركا او تدين الاتحاد السوفييتي ، وكان « دوبري » يرى ان المثقف الفرنسي هو القائد الحقيقي لهذه المعركة ، وهو لن يقودها معزولا عن الجماهير ابدا وانما هو يتصل بها مباشرة ، ليكتب لها كتبه وينزل اليها بفكره ليكون اداتها في التعبير عن نفسها وبذلك يستطيع العالم كلم ان يسمع صوت الشعب الفرنسي من خلال مثقفيه ، وكان « دوبروي » يصل من ادانته للذين يتخلون عن دورهم الى حد اتهامهم بالخيانة ، فالقضية بالنسبة له وعما يجب ان تكون بالنسبة لهم قضية مصير لا يعني احدا، فيكفي « ان جيله كله مسؤول عن الحرب التي لم يعرف كيف يمنعها » عليه على الاقل ان يمنع حربا ما تزال في ضمير الغيب ، وفي سبيل ذلك فليتخل عن اي شيء كان ، انه حتى على استعداد للتخلي عن كتبه في سبيل ثورة شاملة هو « مقتنع بانها لكي تنسجم مع نواياه الانسانية فلن تتم بدون تضحيات قاسية ، فاي حظ تحتفظ به القيم القديمة الحقيقة ، الحرية ، الاخلاق الفردية ، الادب والفكر » ان على المثقفين ان يلائموا كل الحقائق القديمة والاحلام والافكار القديمة مع الواقع الجديد ، عليهم ان يحاولوا هم انفسهم « التلاؤم معه » وليس التلاؤم هنا هو الرضوخ للواقع كما هو ، وانما هو تلاؤم ، في رأي « دوبروي »

من حيث انه ليس رفضا ، فلكي نغير شيئا يجب ان نعيشه اولا ثم نحكم عليه بعدئذ ، ومن هنا نستطيع ان نجري عليه التغيير الذي نريد ، كان الوعي اذن هو حظهم الوحيد وسلاحهم الكلمة ، لذلك كان الصمت والتوقف عن الكتابة يؤرق « دوبري ». وحين يأتيه جندي شاكيا بعد رحلته الى البرتغال حيث يقف على بؤس العالم حقيقة ولا يستطيع ان يكتب شيئا اذ يجد نفسه عاجزا عن الحركة ، عاجزا عن التنفس وكيف يستطيع « ان يصف الاضواء الصغيرة على طول نهر « التاج » مادام يعلم انها تضيء مدينة تغطس جوعا ، والناس الذين يغطسون جوعا ليسوا ذريعة للعبارات » ولكن « دوبروي » الصامد الى النهاية يقول له « اظهر الجمال وبؤس الضواحي في ان واحد فهذا ما يجب ان يكون عليه ادب يساري . ان يرينا الاشياء من خلال منظور جديد بوضعها في مكانها الحقيقي » وهو لذلك يرفض الادب « الصافي » لانه كلمة لا معنى لها وهي كلمة خطرة ، اننا نعرف الى اين يؤدي هذا عندما نزعم اننا نعزل الادب عن ما عداه . فليس الادب ترفا تختص به طبقة وحدها ، ولكنه سلاح من اهم اسلحة المعركة واشرسها ولكن « دوبروي » لا يصل ابدا الى حد المطالبة بتكريس الادب ليصبح اداة دعائية في يد فكرة ما ، فهو لا يريد ان يفقر العالم ويجعل من كل تجارب الفنانين والادباء شيئا عاما « فالتجارب الشخصية موجودة » ولا بد من العبير عنها ولكن ليس عزلها عن كل شيء اخر عملا مستحبا في هذه المرحلة من تاريخ البشرية كلها ، فقد كان ملايين البشر يموتون من حولهم في كل شبر من الارض « دون ان يكونوا قد عاشوا مطلقا » فكيف يختص المثقفون بهذا الترف ، ترف الانعزال والتفرد ومراقبة العالم ؟

وعلى الطرف الاخر كان يقف « هنري » الفنان الشاب ذو السبعة والثلاثين عاما الذي لا يستطيع ان يضحي بحريته ولا يستطيع ان يقف لا مباليا متفرجا فهو يدير جريدة يومية تسير في خط اشتراكي ولكنها لا تنتمي الى كتلة او حزب ما ، وهو يمنح « الاشتراكي الثوري الحر» تأييده ولكنه لا ينتمي اليه صراحة وهو يخوض معركة عنيفة مع «دوبروي» حتى لا تصبح « الامل » جريدة « الاشتراكي الثوري الحر » الرسمية ، انه لا يستطيع ان ينتمي انتماء كليا الى شيء ما ، فهو لا يجد من الشجاعة ما يجعله ينصب نفسه حتى على الاخرين يدين هذا ويحكم لذلك ، لم يكن يجد في نفسه هذه الجرأة فهو « لايعرف ـ بما فيه الكفاية » فباسم أي شي يطلب الى العالم ان يعترف به وحده الصواب، وهو لكي ينتمي الى شيء ويلتزم به امام نفسه فلا بد ان يكون له دور ما يؤديه ولا بد ان يجد تعويضا لانه حين يعلن انتماءه « سوف يخسر عالما ولا يجد بديلا عنه » . ومن ناحية اخرى فهو قبل ان يلتزم يقف وحيدا كل صباح لكي يشرح لمائة الف شخص ماذا يجب أن يعتقدوا « وبماذا اهتدى ، بصوت ضميري » وهو يصرخ في النهاية « هذا غش » وبذلك يعلن انتماء « الامل » لتصبح جريدة رسمية للحزب الذي التزم هنري بمبادئه ، وهو لا يعلن ذلك الا بعد تجربة مريرة يعيشها في البرازيل حيث يرى بألف عين ويستمع بألف اذن الى بؤس العالم « كان يتمنى انذاك ان ينتهي العالم من هذا البؤس كله ، ولكن هذه الامنية تظل مبردة ، ولم يرغب ايضا في الهرب ، كانت هذه الرائحة البشرية العنيفة تدوخه ، انه من اعلى التل الى اسفله الطنين نفسه ، والسماء نفسها تشرق خلف الاسطحة ، وكان يخيل الى هنري انه بين لحظة واخرى سيجد ثانية الفرح القديم في كل كثافته وكان هذا ما يطارده من زقاق الى زقاق ، لكنه ما كان يجده ، كانت النساء الجالسات امام الابواب يقلبن سمك السردين على قطع من فحم الخشب ، وكانت رائحة السمك النتن تغطي رائحة الزيت الحار ، وكانت اقدامهن حافية، هنا جميع الناس يسيرون حفاة ، ولم يكن في الاقبية المفتوحة على الشارع سرير او قطعة اثاث او صورة ، بل حصر واطفال ملطخون» وحين يقول لنادين رفيقة رحلته « انظري الى تلك الاضواء الصغيرة على حافة الماء ، ما اجملها » يكون ردها « لعلها تكون جميلة لو اننا لا نعرف ما وراءها ولكن عندما نعرف ذلك ..؟ »

اكتشف هنري بعد رحلة البرازيل كل شيء ، عرف جيدا ما الذي يجب ان يكونه ، ان الصمت جريمة ، والسلبية شيء بغيض اذا ما قورنت بعذاب العالم الذي هو اكبر كثيرا من « وهمه القديم بالحرية والقوة » الذي اصبح الان كذبة كبيرة ، فهو لا يستطيع ان يكذبها على نفسه لانه لا يستطيع ان يغمض عينيه ويحلم ، ولا يقدر على ان يفخر بالامل لانها محايدة انما ذلك بالاحرى خيانة ، فاما ان يكون مع الانسانية او ضدها ، والانسانية تتلوى من البؤس والظلم « فالظلم في كل مكان » واسطورة الحرية قتلتها بشاعة عذاب يبدو كما لو انه ليس من هذا العالم ، ان له رائحة وطعما ولونا في كل مكان ، وحين تقول له «آن» انها لا تعرف « كيف تجمع ..٤ مليون من العينين وخمسة عشر مليونا من المدعوين بالعمل الاجباري في الاتحاد السوفياتي » وهي تستدرك « ربما كان الطرح اوجب » فهو يشعر ان الفخ محكم عليه جيدا ، فحين يتصور انه يفلت يطبق عليه في اللحظة ذاتها ، وحين يعلن هنري التزامه في النهاية يشعر براحة عميقة ، فلم يعد الصراع في داخله بالدرجة الاولى وانما هو صراع بين ما ينتمي اليه وبين اخرين . انه اذن « يوحد ارادته بارادة جماعية ضخمة . يا له من سلام ، يالها من قوة ، فما ان يفتح المرء فاه حتى يتكلم باسم الارض كافة ويصبح المستقبل من صنعه الشخصي » وقد قرر هنري في النهاية ان يبذل جهدا للمشاركة في بناء المستقبل حتى « لا يتم بدونه » انه امام كل شيء وامام كل احتمال لا يستطيع بعد ان يقف وحيدا ، حتى كتبه ، « سوف اكتبها في الزمن الحاضر » ان عليه للحاضر دينا يجب ان يؤديه ، ففيه بشر يتحركون وقصصهم تملأ الارض وعليه ان يحكيها لهم ، اما الماضي فما الذي في الحاضر « فضوله ، طموحه ، كل ذلك التمسك بالفردية ، ما كان اسمجه » .

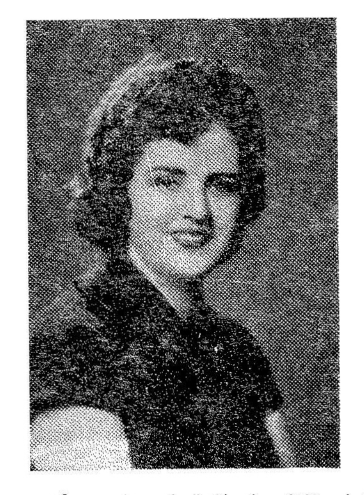
وعلى اي حال فقد انتهى الماضي وهو لا يملك له شيئا . اما المستقبل فهو لا يعرف لونه ، بقي الحاضر ليغوص فيه ويكتب عنه كتبه لا يشرح اخطاء حياته او يجد لها اعذارا ، وانما ليقول حقيقتها ، كان الزمن الحاضر يبدو لهم بلا مستقبل ، وكان حزينا ويستحق ان يكتبوا له كتبهم وبين طرفي الشد والجذب بين « هنري » و « دوبروي » بطلي

الرواية الرئيسيين يقف ابطال اخرون ممثلين تيارات مختلفة فمنهم الذي اعلن انتماءه منذ بداية القصة بلا عناء مثل سكير ياسين النمساوي الاصل الذي يرى بانه لا حل امام مثقفي اوروبا الا ان يرضوا باميركا لتعوضهم عن اوروبا الزمن الماضي ، وهو يرى انه طالما ان المجتمع اللا طبقي سوف يحقق يوما ما ، من الافضل ان يتحقق في ظل اميركا . وكان منطقه المرير الخاطىء يستند الى ان الاتحاد السوفياتي يعامل البشر بقسوة لاانسانية ، وان حكومة اشتراكية تسمح لنفسها بتكديس ١٥ مليون مواطن في معسكرات العمل الاجباري حيث تجري عليهم عملية تمويت بطيئة أو على النقيض كان « لاشوم » الذي انتسب الى الحزب الشيوعي دون ان يرهق نفسه في البحث عن بديل اخر ، اما «فانسان» الذي يتبنى فلسفة العنف ويكون عصابة تقتال كل من تعاونوا مع الجستابو ضد المقاومين اثناء الاحتلال الالماني لفرنسا فقد كان نموذجا لجيل ضائع ضل الطريق الى الصواب منذ بداية الحرب ، فقد اشتعلت وهو مازال يخطو الى الرجولة وشرب كل مرارتها وكان الجرح الذي تركته فيه عميقا لم تكن الايام والمصالحات قادرة على غسله ، حتى انه كان يدين بشدة كل الذين يجدون أعذارا للمتعاونين والذين خانوا او صمتوا ، لقد كان رد فعل الحرب والاحتلال في نفسه عميقا وعنيفا ، وظل يلازمه طوال حياته حتى ان العنف اصبح تسلية .

وكان هناك « لامبير » الذي يعلن نفسه محايدا منذ بداية الرواية حتى نهايتها وينفض يديه من كل شيء ، فهو لا يستطيع ان يلتزم بمبادىء لا يؤمن بها في داخله وهو يعجب بهنري كفنان شاب لا يغرق نفسه في قضايا العالم كما لو انها تخصه ، ولكن حين يحدد هنري موقفه يجد « لامبير » نفسه وهو يبتعد عنه شيئا فشيئا فطالما كان يطالبه باعتباره مثقفا مسؤولا : « هنري ، ان عليك ان تعلمنا كيف نعيش يوما فيوم ، انك حر تعي على اشياء تؤمن بقيم ، اذن يتوجب عليك ان تظهر لنا ما يمكن ان يحب على هذه الارض وايضا ان تجعلها قابلة للسكن قليلا ، بأن تكتب كتبا جميلة ، يخيل الي ان هذا هو دور الادب » ولكي يعزي نفسه ويبرر سلبيته فانه يعلن « انني لا استطيع ، انني النموذج الكامل للمثقف الصغير المسكين العاجز ابدا عن ان يصبح مبدعا» وكان يرى ان عليه اذا ما التزم ان يؤدي دورا كبيرا والا فالكل باطل، اما الارض التي يطلب الى هنري ان يعلمه كيف تصبح قابلة للسكن فانه يراها « حزينة في كل مكان » وهو لا يعرف بعد كيف « يميز بين الخير والشر فيها » .

وفي النهاية فان « المثقفين » يعرفون طريقهم وكثيرا ما يفشلون وكثيرا ما يتبين لهم الحلم فيما يؤمنون به ولكن صدقهم يعصمهم دائما من الوقوع من اللامبالاة ، انهم يؤمنون بضرورة حظ افضل للبشرية وبمستقبل لا تنكر فيه الانسانية ذاتها على ان يكون سعيدا ، وهم يخطئون احيانا ويعجزون احيانا ويقفون كثيرا على حافة التخلي، ولكنهم لا يتخلون ابدا ، انهم يقبلون بالعمل حتى في واقع لا يقبلون بشيء فيه « فليس هناك ارتضاء اخر غير الاختيار وليس هناك حب اخر غير التفضيل » وتقترب احلامهم وافكارهم بين حين وآخر من الواقع حتى يستطيعوا القفز منه الى الافضل ، فالواقع ليس ثابتا على أي حال ان له مستقبلا واذا كان التاريخ تعيسا ومظلما فقد قرروا الا يغسلوا ايديهم منه لانه شيء هام « ان يكون اقل او اكثر تعاسة » وهم يتفقون في النهاية ان عليهم ان يعملوا من قلب الحاضر وان يقبلوا به بديلا لحلمهم ، وقد كانت مسؤولياتهم كبيرة جدا مثل ضمائرهم وقلوبهم ، وقد فات اوان التراجع ، فالانسانية تسير حتما الى جهة ما وعليهم ان يحددوا الركب بكلماتهم وان يسيروا في مقدمته ورغم انهم كانوا في حاجة الى العزاء فقد بادروا دائما بتقديمه الى الاخرين وبحثوا عن التبرير وعن الخير في كل شيء ، حتى اذا ما حدث وافلت الامر منهم يكونون قد ادوا واجبهم الى النهاية ، يكونون قد منحوا كل شيء الى حد الاستشهاد .

القاهرة — فريده النقاش



جولة مع الرواية الحديثة في العالم

بقلم عايدة مطرجي ادريس

١ ـ مدرسة ((النظر)) الفرنسية

يشغل موضوع ((الرواية الجديدة)) الوسط الفكري في عالم الادب . والسؤال المطروح : هل هناك بالفعل لون ادبي مميز يمكن ان يطلق عليه صفة ((الرواية الجديدة)) ؟ وما هي تلك المميزات ؟

على هذه الاسئلة يجيب الاديب جيرار جينيت قائلا : ان مهمة النقد الصريح هي ان يميز العناصر الاساسية ، والتي يمكن ان تميز الرواية الحديثة ويفصلها عن الخرافات التي الصقت بها .

((فالرواية الجديدة ، على الصعيد الدعائي المحض ، هي دعوة غامضة يمكن ان تطبق على اية رواية ، اما لانها تستعمل المواضيع والتكنيك التي اكتشفها بروست او جويس او كفكا او وولف ، او على العكس من ذلك، لانها تنكر تلك المواضيع وذلك التكنيك او تتجاهلها . ويمكن ان ينعت بالجدة كل روائي يكتب كما يكتب فولكنر او لانه لايكتب كما يكتب فولكنر))

ومن هذه الوجهة الدعائية لا يمكن ان يكون للرواية الجديدة أي مدلول جوهري، بل هي تشكل اسطورة تقف على مدلولها الاسمي فقط .

اما على الصعيد الايديولوجي فان الرواية الجديدة قد تعرضت لعدة نظريات متناقضة في اغلب الاحيان منذ عام ١٩٥٠ . ولكن اقوى تلك النظريات تلك التي اضفاها عليها ((الن روب غرييه)) وتلامذته والتي تدعى ((مدرسة النظر ((وهي تعني رفض ((خرافة العمق القديمة)) والتمسك فقط ((بسطحية الاشياء)) . فالشخص ليس ((وعيا)) ولكنه ((نظر)) محض ، والعالم الروائي مجموعة بسيطة من الاشياء التي يجب وصفها ،لا في معناها البسيكولوجي ـ الاجتماعي كما هو الحال عند بلزاك) ولا في ماهيتها الخالدة (كما هي عند بروست) ولكن في كيانها الحاضر ، في حضورها المكاني المعروض امام النظر .



بوتور

وتلتقي هذه النظرية بوجهة التحيز للاشياء التي ابتدعها فرنسيس بونج . انه ينقل الاعتبار الروائي من الصعيد الانشائي الى الصعيد الموضوعي .

ان الرواية الجديدة ، هي ردة فعل عنيفة لتقليد روحاني كانت تقوم عليه الرواية وفق تحليل نفسي عميق . على ان في الرواية الجديدة حتى في مدلولها الرسمي ، حنينا الى الصفاء ، نوعا من الفراغ لا يطلب بعضهم الا سده .

اما على الصعيد الروائي ، فان سوء التفاهم يبدو كبيرا في مفهوم الرواية الجديدة ، في المسافة الفاصلة بين نواياها وما تنجزه .

ويبدو ان المؤلفين ينقسمون حول مفهوم ادب النظر : فان كلود سيمون وميشال بوتور ونتالي ساروت وسواهم لا تتجاوز موهبتهم حدود الواقعية الدقيقة للاشياء المرئية الا في النادر او نفحة شعرية . ويأتي بعدهم الن روب غرييه ، الممثل الحقيقي للرواية الجديدة ، والذي يبدو بعيدا عن حرفية مفهومها ، والذي يبدو انه ضحيتها . لقد تحدث طويلا عن الاشياء والنظر ، وحمل بشدة على النظرية النفسية الكلاسيكية ورفع مكانها ضدها وهي ((رواية الاشياء)) حتى اخذ بحرفية اقواله واتهم بالسطحية .

اما رواد تلك الموهبة الجديدة من الرواية فهم بالفعل يملكون نظرية خاصة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم .

وقد يتبادر للذهن ان هذه الرواية سهلة المتناول لما تصور من اشياء محسوسة تقع تحت النظر وتهمل كل تحليل نفسي يغوص في الاعماق فيخلق غموضا يميز الرواية القديمة . على ان اولى ميزات الرواية الجديدة انها رواية صعبة بالاجمال ، صعبة في اسلوبها المخالف للمألوف من طرق الكتابة الروائية وصعبة الفهم لدى القراء .

وقد القى احد رواد هذه المدرسة ، وهو كلود سيمون ، محاضرة هامة شرح فيها مفهومه للرواية وبدأها بالاشارة الى انه عانى كثيرا اذ فكر بالموضوع ((لانني لا اهتم بالافكار وليس في رأسي افكار)) ، وقال انه قرأ كل ماكتبه سارتر ورأى انه يخالفه في الرأي الى حد بعيد فيما يتعلق بالكتابة الروائية ومفهومه للادب . وهو يأخذ على سارتر انه يهتم بالمعنى والمعنى في رأي كلود سيمون تفسير للاشياء يريد ان يثبت ان للعالم معنى ، في حين انه يرى ، كفنان ، ان العالم لايستطيع ان يكون له معنى ، و ((يخيل الي ان هذا العالم اذا كان يعني شيئا ، فهو انه يعني لا شيء !))

وكلود سيمون لا يوافق ايضا على ان يكون الفن مفيدا وان يخدم شيئا . فالفن لا ينتظر من الحياة الا الحياة نفسها ، ولا يبحث عن مكافأته الا في ممارسة ذاته ، والفن بطبيعته اناني وغير اجتماعي اي انه يسخر في تفكير راحة الناس او مساعدتهم على الارتقاء بانفسهم ، وهو لا اخلاقي بتمجيده للحب !

ويستشهد بمدام بوفاري لفلوبير . وهو يرى انها ليست دراسة اخلاقية عن الزنى ، وانما هي تعبير عن طريقة خاصة وفريدة لان يكون المرء حسيا في العالم وان يدركه بحس لم يكن يملكه الا غوستاف فلوبير الذي يقول : ان مدام بوفاري هي انا !!

وعلى ذلك ، يكون دور الفنان الوحيد ليس بان يعطي للاحداث معناها ، وانما يعبر عن وزنها ولحمها وعطرها . وهو يقول : انني احب كل شيء ، امرأة ، وحصى ، ونبتة عشب .

والسؤال الذي يطرحه الكاتب على نفسه حين يكتب ليس هو لماذا

أكتب ؟ وليس هو سؤال سارتر : لمن اكتب ؟ وانما يتساءل عن كيف الاشياء ، كيف هي ، لا كيف تحدث .

اما آلن روب غريبه فليست اراؤه مخالفة لرأي زميله . وقد صرح قائلا : الكاتب هو من ليس لديه شيء يقوله ، ولا ادري لماذا لم يرق هذا التعريف كثيرا للناس .

ولعل هذه الموجة الجديدة هي محاولة لبعث نظرية الفن للفن ،التي كان الجيل الماضي من الادباء يظن انه قد دفنها الى الابد .

٢ ـ الرواية الايطالية :

بين الواقع والوهم

بين مختلف التيارات (١) التي تميز الادب الايطالي الحديث ، تيار ينبغي الا يهمل ، لانه امتداد لتقليد قديم ولانه يتجاوب ايضا مع نزعة بدات تتاكد بعنف في السينما الحديثة ، هذا التيار ، هو الواقعية . وسواء اطلق عليه اسم الواقعية او الواقعية ـ الجديدة ، فان هذا الشكل الجديد في الرواية قد تجسد في عدة اعمال قيمة « كجسر جيشولفا » لجيوفاني تستوري Giovanni Testori و « حياة عنيفة » لبيار باولو بسوليني P. P. Passolini و « القلب والحجر » لنينو موديكا Nino Modica وهذه الاعمال تؤكد بطرق مختلفة ، ارادة « التعبير عن الحقيقة » ، وانتشال المواد الخام من الواقع اليومي المباشر ، من دون استغلال او تنسيق ، وابراز نوع من الغرابة من هذه الامكنة المتفردة ، وراكبي الدراجات ، والضالين، وسوقة ضواحي المدينة الكبيرة ، كما هو الحال عند « باسوليني » و « تستوري » . اما في روايات نينو موديكا ، فان انسانية قوية عاطفة تضاف بالمقابل ، وتترك في قلب الانسان ، من خلال وحشية الحرب ، امكانية جرحه ، وتلك الملكة التي لاتنضب من الالم ، ولكنها تترك ايضا امكانية الحب والامل بايام افضل في سبيل مجتمع اعقل واصلح .

وهناك ارادة معادلة من الواقعية الموضوعية في قصة « جيوز ريمانللي Giose Rimanelli الرائعة « موقف اجتماعي » واجمل مافي الرواية واحبه هذا التصوير المضحك لاولئك«الطريفين» الذين تحويهم كل مدينة صغيرة ايطالية ، والذين يتيحون لريمانللي فرصة رسم شخصيات لذيذة محببة . ويمت هذا الكتاب الى تقليد اقدم من رواية القرن التاسع عشر ذات النزعة الطبيعية، اذ ان بعض وجوهها تبدو وكانها خارجة من احدى اقاصيص باندللو .

على ان هناك روايتين استطعنا ان تبرزا من هذه « الموجة »الواقعية لاسباب عديدة ، هما : طريق النبع لسافيريو ستراتي S. Strati و « سيرانا » لجيوفاني اربينو G. Arpino ففي كتاب ستراتي نكهة مايمكن ان يسمى بالواقعية السحرية ، او امكانية تجاوز الحوادث الحقيقية بتحويرها . وقد نجح المؤلف في ذلك لاسيما وان ابطاله كانوا من الاولاد الذين يلعبون لعبة الحياة الواقعية ، وهم في الوقت نفسه يبدلون هذه الواقعية المباشرة بالوهمية المسرحية ، حيث تتشكل واقعية من الدرجة الثانية . ولقد استطاع ستراتي ان يعطي للرواية « بعدا » جديدا ، اذ جعلها تنفذ نحو شواطيء واسعة من الاحلام ، بطريقة غير صريحة ، ولكنها ممكنة . وقد عبر عنها بتحليل دقيق وناعم لنفوس اولئك الاطفال ، وبالبساطة الطبيعية والمتناهية التي اغرق فيها هذه « الحقيقة » في جو حالم من العاب الطفولة .

وكان يلزم جيوفاني اربينو حس الرهافةنفسه والرشاقة ذاتها ليعالج الموضوع العسير الذي يشكل موضوع « سيرانا » انها قصة راهبة شابة ، تعمل ممرضة ، يتاح لها ان تلتقي لمناسبات عديدة ، في الاوتوبيس ، برجل يسترعي انتباهها ثم عطفها . وكان الرجل ضالا ، غير راض عن حياته التافهة ، وعلاقته العادية التي تجعل الحياة اكثرتفاهة . ولقد ايقظ الجمال الطاهر ، الخجول ، البريء الذي يشع من سيرانا

(١) تراجع مجلة « لينوفيل ليتيرير » تاريخ ٥ ـ ٩ ـ ٦٢





بوزاتي   فيتوريني

* * *

الحب في نفسه شيئا فشيئا . والقصة تروي حكاية هذا الحب الذي لايتحقق ، الحب غير الجسدي ، وهي تصور خاصة ، عدم الرضى الذي يحسه هذان الكائنان في استمرارهما اعتباطيا بحياة لم يخلقا لها . ان كل واحد منهما وحيد في « جزيرته » سجين وسط ضجة المدينة الكبيرة تقوده الاقدار الى ان يتصل بكائن اخر ، متوحد مثله ، ويسود الرواية جو رمادي ، يعكسه كآبة المغيب لهذا الحب الذي لن يتحقق ، فيجعل من « سيرانا » كتابا جميلا ، حنونا ومرا ، باسما ويائسا .

*

ونتدخل ايضا في عالم « قاتم » مع رواية مورافيا Moravia الجديدة « السأم » ، عالم العجز في الخلق ، عالم العجز حتى في العيش الذي يصوره مورافيا بعنف عظيم .فبطله فاشل في التصوير ، وربما كان فاشلا في الحياة ، اسير سأمه كرجل مدفون حيا . وهذا السأم الذي اعطى عنه الروائي الايطالي الكبير صورة عنيفة ، ليس هو بلوموف الروسي الذي يشبهه بطل مورافيا ببعض ملامح طبعه ، بقدر ماهو العجز في اعطاء حقيقة للاشياء والاشخاص الذين يدخلون عالمه. و « دينو » يرفض الجهد الذي يفرض عليه ليلج عالم الواقع ، سواء كانت واقعية الحياة ام واقعية الفن . ويظل كل مايحيط به ، شبحيا ، ربما ، لان ماينقصه هو الاندفاع في ان يعطي نفسه ، وعجزه في ان يتصل « بالاخر » .

وهكذا تحددت علاقته مع سيسيليا بالترديد الجنوني للامتلاك الجنسي كما لو ان هذا العمل كان الواسطة الوحيدة للهرب من السأم القاتل ،ولاعطاء تبرير لحياة ليس فيها شوق فعال : على ان شعور الغيرة، وهو نتيجة للرغبة في الامتلاك الكلي ، يدخل في حياة دينو المهماز الذي كان ينقصه في السابق . انها الغيرة اذن لانها هي ايضا مستأثرة وطاغية، وهي تتوصل لكبت السأم . ومورافيا يحلل هنا نفسية الغيور ، بتعمق بسيكولوجي معجب فيشير الى حدته المرضية ، كاشفا اللذة الغريبة والمريعة التي يجدها دينو فيها بالرغم عنه .

وهذا النوع من العناد الذي يستخدمه مورافيا ليصف تطور التحلل الفكري والاخلاقي ، وهذا الميل الشديد الواضح لاظهار تفسخ الجثة ، هو من طبيعة الميل نفسه الذي اوحى له في الماضي قصته التي هي بلا ريب رائعته : « الريفية » والتشاؤم الحافز والراعد يظهر الفقر المعنوي الذي يرزح تحته الوجود الذي لا نور فيه . وحتى اللذة ، ليست الا الملجأ ضد هذا السأم من الحياة الذي يفني جميع شخصيات مورافيا، فيجهدون للهرب منه بقذف انفسهم بوحشية في العنف الذي يعمي ويدوخ ويوهم بالحياة اكثر مما يساعد فعلا على العيش .

وفي السأم ، كما في رواياته السابقة ، يمسك مورافيا بالدرام بسخرية مسيطرة ، هي سخرية المتفرج البصير المتجرد ، اللامبالي بعذاب ابطاله ودونيتهم . وفي هذه الرواية الجديدة ، تبدو الوجوه الانثوية ، وجه سيسيليا مثلا او وجه ام دينو ، اكثر بروزا كما لو ان عالم المرأة كان يملك ، اكثر من عالم الرجل ، القوة في امتلاك واطفاء الحياة في شموليتها. وبالرغم من ان سيسيليا لم تكن الا حيوانا شهوانيا، فانها تظل تفوق عشيقها ، لان الشهوة عندها هي نوع من الخلق ، بينما لايجد فيها الرسام الفاشل الا مصدرا للاشباع قريبا من الانغماس في العدم .

وهذا الانتحار الفكري الذي حققه دينو في اللحظة التي وقع فيها اسمه في اسفل القماشة الفارغة ، يشير بطريقة رمزية الى رفضه النهائي للرسم ، هذا الانتحار يوحي بمحاولة الانتحار المادي ،الذي يأتي في نهاية الكتاب ، كما لو انه الحل الوحيد الممكن لهذا السأم القاتل وغير القابل للشفاء . واذ نجا دينو من الموت ، عاد من جديد الى دائرة الرغبة الجهنمية ، والشك ، والغيرة ، وهذه العادة في تعذيب نفسه التي لم تكن بالنسبة له في اخر المطاف ، الا العمل الوحيد الذي يعيده الى الحياة ويربطه بها .

و « السأم » بشرارة ضوئه الاسود الذي يشع ألقه القاتم نوعا من الابهة الحزينة ، وحتى الجهنمية لكثرة الكآبة والاسى واليأس المكبوت، يسلط مورافيا فيه على القارئ نوعا من السحر المثير . اما مشكلة الوجود فتظل هنا معلقة بطريقة درماتيكية ، خاصة في عدم وجود حل لها .

*

اما شخصية دينو بوزاتي Dino Buzatti فهي تشكل عنصرا شاذا في الادب الايطالي الحديث والقديم . فمؤلف « صحراء التتر » و « انهيار باليفرنا » يعيش في عالم غريب ، لا يستطيع أن ينفذ اليه احد سواه بهذه القوة المؤثرة . انه يعيش بطريقة طبيعية في الغرابة كما يعيش سائر الناس في الواقعية اليومية . اما الشيء الغريب ، الخارق ، الماجن الذي يختبيء في ظل الحدث الاشد بساطة ، وتفاهة فيفتح ابعادا غير متوقعة لخيال متيقظ لكل نداءات الخوارق . هكذا كتبت قصة « انهيار باليفرنا » الغريبة الساخرة الوهمية . ولقد سيطر بوزاتي على فكرة عدم امكانية الوقوع فادخلها في عالمنا اليومي ، وكشف القناع عن منابع الوهم الثرية التي يحتويها الواقع ، ويظهر الى اي حد يبلغ موقفنا من الخطر بينما نحن نتجول في زاوية الحقيقة التي تتحقق بين هاويتي المكان والزمان .

اما كتابه الاخير والجديد « صورة الحجر » فهي تجمع بين الوهم العلمي والقصة الفلسفية ، ويكفي ان يتوصل عالم الى تركيب كائن حي ، ليس هو آلة اوتوماتيكية ذات ابعاد انسانية ، وانما مخلوق من الحجر ، هائل ، يكفي ذلك حتى يدخلنا الى عالم من الخوارق غير مألوف ينبعث منه قلق ثقيل . ولكن العالم اضفى على صورة الحجر هذه ، على هذا الكائن الحي الإصطناعي ، مشاعر انسانية ، وبالتالي امكانية ان يتألم وان يكون تعيسا ،وان يتشوق الى الدماء . على ان المؤلف يتجاوز في ذلك الوهم العلمي ، ثم ان لهجة الكتاب جادة اكثر مما ينبغي فلا نستطيع ان نحيله الى مجرد حكاية فلسفية تغطي نفسها بالمسافة التي تنصبها بين الكاتب وموضوعه والسخرية التي يستعملها كدرع .

وعلى العكس من ذلك ، فان بوزاتي في « صورة الحجر » يبدو منغمسا انغماسا تراجيديا في روايته ، ويبدو ذلك متناقضا الى حد يبدو فيه العالم نفسه ايضا منغمسا في المخلوق الحجري الحساس ، وبهذه الحساسية نفسها يستطيع « الكائن الكبير » ان يعقد روابط شعورية بينه وبين الاخرين ، وان يعبر صوته عن الشهوة والغيرة والالم وارادة تدمير نفسه ، التي هي ارادة انسانية . ويحبس العالم ، بقوة حبه نفسه ، روح المرأة ، التي احبها في هذا الجسم الهائل من الحجر ، وهو في ذلك يدخل حقيقة بديهية في سر هذه العملاقة ، القابلة للغيرة ولرغبة قتل سائر النساء . واجمل صفحات الكتاب هي تلك التي تأتي بعد فصول عديدة ضبابية تدخلنا شيئا فشيئا في عالم لاتفسير له ، ولا امكانية لوجوده ، حتى جذر الحقيقة نفسها ، هذه الصفحات هي في هذه الخاتمة التي ينبعث فيها انين ممزق ، ناشز ، يبدل صوت العملاقة العادي ، ويكشف اليأس الذي يجتاح فجأة تركيب المختبرات الضخم والالات والخلايا الارضية التي تشكل « جسمه الحي » .

ونكتشف ، بالاضافة الى الالم الذي يمكننا ان نبلغه ، الما اخر يفوق الانسانية ، هو نتيجة انتقال الروح الى تركيب معماري ممزوج من الصخر والمعدن .

هذه القصة ، التي كان بالامكان ان تظل رمزية ، فلا يبقى بين ايدينا بالتالي الا حكاية فلسفية ، ــ هذه القصة تصبح بقوة رؤيا الغرابة التي يبدع فيها بوزاتي ، مقنعة جدا . وعدم امكانية وقوع الموضوع يمحي شيئا فشيئا كلما اقتربنا من « انسانية » هذه الصورة من الحجر . وانها لبراعة مدهشة ايضا ان لايحيل بوزاتي « شخصيته» الى شخصية انسانية ، وان يترك لهذا التركيب الهائل ، المحسوب في صف الكائنات الحية ، شكله الغامض ، الالي . وانه لادعى الى المأساة ان يحس بالالم يولد وينمو في الالات المحكمة التي تؤمن حياته والتي توفق بانسجام بين سم المرض والتعاسة ليشكل الالم .

واننا لنعلم الان ، مهما بدا لنا ذلك غريبا ، ان آلات حسابية يمكن ان تسقط في المرض ، وان ترتكب اغلاطا بسبب مزاج سيء . وفي مخيلة بوزاتي ، يتوصل اليأس في الحب عند المخلوق الاصطناعي الضخم الى ان يقتل نفسه . وعندها لايبقى في هذا الجسم الذي نظل الخلايا اللاواعية تواصل عملها فيه وتنطفيء فيه جميع المشاعر الانسانية ، لايبقى منه سوى « الالة الضخمة » ، الالة التي لاتكل ، جيش من المحاسبين العميان ، المنحنين على آلاف المحابر ، يسطرون رقما بعد رقم ، من دون ان يكون لذلك نهاية ليلا ونهارا في اللانهاية الفارغة » . وهذا مايمكن ان تنحدر اليه الانسانية ايضا ، يوما ما ، بانتحارها المعنوي فتنفصل عن روحها وتزوغ في الهاوية .

هذه هي الخاتمة ، او على الاقل ، احدى الخاتمات ، التي يوحيها هذا الكتاب الشديد الغرابة والاثارة . وجميع اعمال بوزاتي ، تقذف بنا ، من وراء الغرابة نفسها حتى وعلى طرق الغرابة وجها لوجه امام مأساة انسانية هي اكثر مآسينا مباشرة وايلاما . واذا كان هناك رمز في « صورة الحجر » ، فانه يكمن خاصة في هذا التململ من الالم واليأس وفي هذا السر الثابت لمأساة الخالق ، الذي ، وهو يهب روحا للاشياء ، يعرضها في الوقت نفسه لجميع مآسي الانسان ، لان امراض النفس اشد ايلاما من امراض الجسد .

*

ونأتي الى الروائي اليو فيتوريني Elia Vittorini صاحب « حديث في صقلية » و « القرنفلة الحمراء » و « اريكا » (١) و « يوميات للجمهور » .

وهذان الكتابان هما احدث ماكتب . و « يوميات للجمهور » عبارة عن مذكرات خاصة ، ولكنها شهادة بارعة للحياة السياسية والفكرية الايطالية خلال الثلاثين سنة الماضية ، وشهادة هامة لمعرفة المؤلف . وبالرغم من انه لايكشف ذاته الا قليلا في هذه المذكرات التي تسجل خاصة الاحداث ، فان شخصية فيتوريني تتكشف سريعا من هذه الموضوعية التي تصونه ضد الاهتمام المبالغ في « الانا » الذي يفسد كثيراً من المذكرات الخاصة .

وارادة فيتوريني في أن يكون شاهدا متبصرا متجردا لعصره لم تمنعه من ان يندمج في عمله باندفاع مهووس . فلقد انخرط في المعركة جسما وروحا ، والكاتب يرفض المسافة التي يقدرها علماء الاداب القديمة ، ومذهبه الانساني هو في الواقع فعال ويظهر في المجال العملي. ولم يتخل مطلقا عن حريته في ان يراقب ويفكر ويحكم ، اذ انه لم يعط

---

(١) تراجع مجلة « اكسبريس » تاريخ ١ ــ ٢ ــ ٦٢ .

الحزب السياسي الذي حارب من اجله مفهوما جامدا ، والتزامه لم يكن عصبيا ولا انقيادا اعمى لمعتقد .

ومذهبه الانساني معبر عنه خير تعبير في « اريكـا » التـي يصور فيها اسطورة الجوع والبرد ، فتشكل رؤياه الروائية « انسانية» فريدة ، لانها لاتعتمد على ايديولوجية او محتوى ، بل هي مجرد تطلـع صاف وبسيط يتشوق اليه « الانسان » « الانسان » الذي اسقمتـه قرون من الظلم والفقر والجوع والمرض ، الانسان الذي يهمه ان يبعث مجده وجوهره البدائي . وعالم فيتوريني هو عالم عنصري ، لان قيمـه هي عناصر التدفئة واللباس والادوية ، وليست هي الافكار .

ونجاح اريكا قائم لان ابطاله يعيشون مشاكلهم الحقة التي تنحصر في الجوع والبرد ـ وكلمة انسانية لاتعني لهم سوى ترديد لخبر مجهول. ويكفي اريكا ان تحمل كيس الطحين ودلو الفحم وتتدثر حتى تشعر بانها غدت انسانة ،لانها تحترم احتراما مقدسا الاشياء التي لاحياة لها بدونها.

ثم ان فيتوريني يحقق في اريكا تكنيكا موفقا يتلاءم والموضـوع ونفسية اريكا الصغيرة . ان عالم الفقر مصور ابرع تصوير ، وهم اريكا في اطعام اخيها واختها يتحول الى فهم شاعري للحياة والموت يتلاءم مـع طبعها وسنها وحياتها التي تؤله ابسط الاشياء . وبالرغم من الواقعية التي تميز الرواية ، فانها تظل من اجمل الاعمال الروائية بموسيقاها .

ويرى النقاد ان اريكا تعبر عن اشواق المؤلف ، ونفسيته ، وانهـا هو ، ومصيرها شبيه بمصيره ، فكما ان اريكا كانت تحاول وحيدة ان تتغلب على البرد والجوع والفقر ، لتنقذ كرامه الجنس الانساني كله ، كذلك حاول فيتوريني ان يعيد لاشد الناس تعاسة الفهم الطموس . انـه عمل شاق ، عسير ، وربما كان مستحيلا . ذاك انه يجب ، اما ان يسقط في البغاء ، كما فعلت اريكا ، فتقع في السقم من جديد ، او ان يصمت، كما فعل فيتوريني ، ويرفض ان يكتب ، وان يستمر في الكتابة اذا كانت الكتابة تعني اذابة الدهشة التي لاتفسر امام الانسان .

ورواية بونافونتور تيشي Bonaventure Teechi

« الانانيون » ترجع الى تقليد بسيكولوجي كبير مالوف لدي هذا الكاتب المثقف . ونلاحظ في هذه الرواية تشعبا دقيقا حساسـا للاطباع ، والنفسيات في سياق محكم في حياة اولئك « الانانيين » الذين هم فـي بساطتهم مجموعة من النساء والرجال المنغمسين في مشاكلهم الخاصة من دون ان يكون لديهم استعداد للخروج من معضلاتهم لينفذوا الـى مشاعر الاخرين .

ولا نستطيع هنا ان نتحدث عن انانية بالمعنى الدقيق للكلمة ولكن عن الصعوبة التي تواجهها هذه الكائنات في اتصالاتها فيما بينها . وحتى الازواج انفسهم ، الذين يجمعهم الحب ، اما ان يسجنوا في هذا الحب او هم ينفصلون عن الهدف المشترك ليفتش احدهم على الاخر فـي اتجاهات يبدو فيها نصيب المجازفة في عدم الالتقاء كبيرا . والدرس البارز الذي ينبعث من هذا الكتاب هو درس انساني ايضا .

وبالرغم من الكثافة والعمق الفلسفي ، فان الرواية ليست مناقشة فكرية عن الاهواء ، فالاحاديث انفسها تعيدنا دائما الى عالم محسوس ، مباشر وبونافونتور تيشي هو كاتب ذو ثقافة عالية ، وهـو يتمتـع بشهرة واسعة خاصة بمؤلفاته النقدية كمؤرخ للادب . وهو يجمع الى هذه المزايا موهبة روائية حقيقية .

٣ ـ تطور في الرواية الروسية

منذ اكثر من عشرين عاما والعالم الادبي منقطع عن قراءة الادب الروسي الحديث . والسبب في ذلك يعود خاصة الى طابع الالتزام الحـزبي المفعم بروح الانصياع لاوامر الدولة وخلق ابطال ايجابيين دوما سـواء كان ذلك في حالات السلم ام الحرب . واذا استثنى الراصد الادبي شولوكوف وسيمونوف فانه يلاحظ اي عدد ضخم انتجته روسيا مـن اثار ادبية تافهة . انه عهد جدانوف ، دكتاتور الفنون و « الواقعيـة الاجتماعية » . واغلب الاثار الادبية في تلك الحقبة تسبح بحمد ستالين وفجاة يخلق في الجو سنونو يبشر بالربيع . انه « دودنتسيف» .



جدانوف



سيمونوف

* * *

في حين ان نشر كتاب « باسترناك » « الدكتور جيفاغو » يؤكـد ان ورثة تولستوي ودستيوفسكي في روسيا لم تنقرض اثارهم ..

ثم ان عددا لا باس به من روائيي روسيا المحدثين ،عادوا بعد الحرب يساندهم في مهمتهم شعراء ، ليدفنوا ، ولكن من دون ان يعلنـوا ، مذهب«الواقعية الاجتماعية»ناسين تقديم الولاء لستالين ، بل هم قدوطوا الى حد رشق موميانه بالسهام معلنين انهم لا يؤمنون الا بقيمة واحـدة: احترام الحقيقة . ولقد فارقهم خوف اسلافهم . فصمموا على ان يظهروا الام الروسي الحقة التي عاناها الجيل القديم ويعانيها جيلهم كما هـم يؤكدون ، انه اذا كان على الادب ان يكون اجتماعيا ، فيجب اولا ،وقبل كل شيء ان يكون « انسانيا » بلا تخطيطات مرسومة مسبقـا . واوامر ، وعقوبات . كما انه لم يكن باستطاعة اي اديب من قبل ان يعلن ما اعلنه « رونين » عام ١٩٠٦ من ان على الاديب والشاعر ان يعبرا عن « علاقاتهما الشخصية بالواقع » وان موضوع الفن هو « الانسـان » وهذا ما نادى به ايضا نكراسوف .

على ان الستالينيين القدماء ما زالوا يتشبثون بنظرياتهم القديمـة بكل قواهم ، وهم يهددون ، ويستعدون احيانا السلطات .

ومع ذلك ، فان الحركة الجديدة سائرة في طريق اثبات شخصيتهـا فالشاعر فونسانكي يلقي قصائده في الساحة الحمراء ، وكتـاب « يوم من ايام ايفيان ، دينيسوفيش » لمؤلف هو معتقلي السجـون الستالينية سابقا ينفد بساعة . فالروس يودون ان يعرفوا الـى اي منحدر قد هبطوا . وهم من اجل ذلك ، يرفعون على اكتافهم كل مـن يرجع اصواتهم الحقيقية .

وحتى المجلات الروسية التي كانت تدين بالستالينية ، والواقعيـة الاجتماعية بدات تتحدث عن الكارثة الكبرى التـي عاشها الاتحـاد السوفياتي مدة ربع قرن . وهذا اول تصريح من نوعهتدلي به صحيفـة شيوعية .

ذلك ان تطورات هامة بدات تتاكد في الادب الروسي ، من حيـث المحتوى بنوع خاص ، اي من حيث الفكرة ، او الوحي ، او الغايـة التي يستهدفها الفنان ، وهناك مثال جد معبر لهذه التطورات يلاحظه الراصد عند الروائي الكسندر بيك في روايته التي نشرها بعد الحرب مباشرة « طريق ثولوكولامسك » ويروي فيها فترة من الانسحاب تحت موسكو ، فقائد الكتيبة الذي دعي للحاجة كان يحارب في ظروف يائسة امر جنوده بقتل ملازم من ملازمين فرا امام الاعداء بتهمة خيانة الوطن. وبالطبع فانه لم يقرر تلك التهمة برضى بل قررها بعد صراعدراماتيكي ولكن النظام هو النظام . واذا كان للخوف مبررات ، فلا يمكن التساهل به والا كان معديا .

وفي عام ١٩٦٠ ، يصف الروائي نفسه ، الكسندر بيك ، الحـادث نفسه وفي الامكنة ذاتها ، ومع قائد الكتيبة نفسه ، ولكن بعد خمسـة

عشر يوما من المعركة . وفي هذه المرة يدين الكاتب الملازم الثاني لفراره عبر الحدود . فهل يعاقبه القائد رميا بالرصاص كما حدث من قبل ؟ ان ذلك من واجبه . وهو يستعد لذلك ولكن لتفسيرات غامضة في نفسه يعفـو عنه .

والدرس واضح هنا ، لقد انتصر الانسان على القائد . والـدرس واضح بصورة اخص حين نرى الجنرال قائد القطاع يتصرف بذكـاء اي انه يخرق اوامر اركان الحرب العليا وبالتالي اوامر القائد الاعلى. على ان المؤلف لا يذكر ان معركة موسكو قد انتصرت بالرغم من ستالين وبواسطة رجال كانت لهم الشجاعة في ان يكونوا هم انفسهم .

ونتساءل ما هو تفسير ذلك التطور ؟ هل هي الانتهازية ، ام مطابقة السياسة الجديدة ؟ ربما كان ذلك .

ولكن الرواية الاولى « طريق فولوكولامسك » كانت رواية حربيـة لا يستطيع المرء ان يستسيغها . اما في الرواية الثانية « بضعة ايام » فهو يجرد الجنود من ملابسهم العسكرية ويضعهم في موقف لا تكـفي فيه مبادىء النظام والوطنية للانتصار عليهم . وفي الوقت الـذي رفعهم فيه الكاتب الى مستوى الانسانية ، انتقل بالتالي من طريقـة الكتابة الاخلاقية الموجهة الى الادب الحقيقي .

والواقع ان المشكلة كلها تكمن هنا . فبعد سنوات من التاليـف الدعائي ، والخضوع الاعمى لخطة الحزب المرسومة ، يكتشف ادبـاء روسيا الجدد لذة الكتابة . وهذه السعادة تعبر عن نفسها بتواضع خجول من خلال تصويرهم للطبيعة (البحر والغابة والسواقي .)

ولذة الكتابة هي التي تدفع « تندرياكوف » الـى تصوير شخص ثائر موجه يحب (وهو متزوج واب) امراة سكرتير الحزب فتبادله الحب : ان البطل لم يعد كما كان مقدودا من الصخر .

ولذة الكتابة بالذات هي التي دفعت اولغا برغولتز الى تنظيم مؤتمر للكتاب اعلنت فيه « سوف ننتهي مع الزمن من الفرد ـ النموذج » وصدقوني ان الانسان هو كائن يدهش ومهمة الكاتب تكمن في ان يصفـه ككائن يدهش ايضا .ومن خلال لذة الكتابة هـذه ، يكتشف ادباء روسيا الجدد الحياة ، والفصـول والطبيعة والحب ، والصراع من اجل المثل الاعلى لا كما كان يفرض عليهم ان يعبروا عنه لكي تأتـي مؤلفاتهم مفيدة ، ولكن كما يتراءى للاديب ، حتى ولو لم يكن مفيدا ، حتى ولو لم يكن لمؤلفاته من تبرير اخر ، سوى لـذة الوجود . اما الواجب التاريخي الذي كان يفـرض على الكتاب عامـة ام لا يغفلوا عنه فقد اصبح يحمل مفهوما نسبيا لدى كتاب هذا الجيل ألا يغفلوا عنه فقد اصبح يحمل مفهوما نسبيا لدى كتاب هذا الجيل ويصرح بعضهم بان الكاتب لا يستطيع ان يبلغ الحقيقة الموضوعيـة الا من خلال احاسيسه الذاتية . انها محاولة جديدة للعودة الى الادب البعيد عن ان يكون مجرد دعاية .

اما رفاقهم من الكتاب الشيوعيين المنتشرين في اميركا واوروبـا والصين وغيرها من البلدان ، فان امرهم يختلف ، وانهم يعيشـون في اجواء اكثر انطلاقا ، ويكتبون باساليب مختلفة ، وان كانـت هناك اهداف ومبادىء واحدة تجمعهم . انهم على الاقل ، يقراون لغيرهم بعكس الادباء السوفيات ، ولعل ذلك إحدى جرائم ستالين ان يقطـع هؤلاء الكتاب عن العالم ، ويقطع كل صلة للعالم بهم ، اعتقادا منـه ان الادب لا يمكن ان يبلغ درجة رفيعة في « القومية » الا بقدر مـا ينفتح في اجواء مغلقة على ذاتها .

وهذا ما يفسر لنا تخلف الرواية الروسية عن الركب الروائي الحديث

٤ ـ الادب الالماني ومأساة الجيل الممزق

يعاني ادباء المانيا المحدثون ازمة نفسية حادة تبرزها معظم مؤلفاتهم لا الروايات فقط ، فتطبع بطابع خاص بالنسبة للاداب العالمية وعـام بالنسبة للجيل الجديد .

اما الشاهد الاول لهؤلاء الادباء فهو الشاعر وولف غنغ بورشورت الذي رجع صوت المانيا البكماء ، التي كانت ترزح تحت نير النازية . فلقد حكم على هذا الشاعر بالاعدام ، وهو في العشرين من عمـره بتهمة ارسال رسائل من الجبهة الروسية الى عائلته ، لا يراعي فيهـا الفوهرر ، ولكن الدكتاتور لهوى في نفسه ، عفا عنه ، واكتفى بامر اعتقاله وظل معتقلا الى ان افرجت عنه وحدات الجيش الاميركية بعد ان اضناه الجوع والبرد وسوء المعاملة.

وفي غمرة هذه الحياة ، المهددة ابدا بالموت ، والالم ، والعـذاب كتب وولف غنغ ديوانه « امام الباب » وهو مجموعة من القصائد ذات طبع مأساوي متوحش وثائري ، ومن القصص الكثيرة المؤثرة . والكتاب عبارة عن صرخة تمرد ضد الحرب والتجند ، والحب والشهوة القاتلة للقتل التي استولت على شعب باكمله . وفي هذا الكتاب الجميل الـذي يمزق القلب تكمن المواهب الفذة التي كان يمكن ان تتفجر لو لم يقتـل ولكن اثره في الادب الالماني لم يمت ، لقد كان الملهم للادب الجديـد في المانيـا كلهـا .

وابرز الادباء الروائيين المحدثـين الذين ورثوا بورشورت واجترؤا مثله ماضي المانيا هما هنريش بول وغنتر غراس بالرغم مما بينهما من تفاوت . فكتاباهما الاخيران « خبز سنوات الشباب » لبول و « القـط والفارة » لغراس ، هما مذكرات « اولاد الاموات ». ذلك ان تحت المظهر الخارجي لالمانيا الفنية الميكانيكية، الحليفة الثرية للاسواق المشتركة وحيث تكتشف فيها النساء الاناقة والعمال الاجهاد ، تكمن المانيا الممزقة، المشردة ، المتاخرة في بلوغ وحدتها الوطنية، انهـا المانيا التي ما برحت تفتش عن نفسها ، وتجهد في تفهم وتفسير ما حدث لتعقد علاقة بينها وبين الحلم الالماني القديم الذي هو في الوقت نفسه مثلها الاعلى وهلاكها الابدي.

شولوخوف

وبدلا من ان تفتش المانيا عن المظاهر والاشكـال الادبية الجمالية او تتدارس او تتأثر بالنزعـات الادبية الجديدة التي تشغل اميركا وخاصة فيما يخـص « الرواية الجديدة » ، بدلا من ذلك يغوص الادب الالماني الحديث في الماضي ويرجع اليه . فالادب الحديث هذا ، يكتشف الغرابة في ان يكون المرء المانيا.

والروايتان اللتان ذكرناهما « خبز سنوات الشباب » و « القط والفار » هما في الواقع قصة من فقدوا ذاكرتهم ، قصة مسافرين بـلا امتعة يبحثون عن هويتهم المفقودة بينما يتنازعهم تبكيت الضمير والحنين.



ولقد ارغم بول مثلما ارغم بورشورت من قبل ان يتجند في الحرب، وبعد الحرب ، جند عمله الروائي ، الذي رشح لجائزة نوبل لرفـض الحرب فهو لا يعتبرها عملية بطولية ، بل يؤمن كما آمن سانت اكسوبري من قبل حين قال : ليست الحرب مغامرة حقيقية . ولكنها مـرض كالتيفوس .

ثم ان ادب بول يكشف الشفقة الكبيرة التي يوحيهـا المحاربون : « اين انت يا ادم » وعدم الشفاء للعائدين الذين لا يستطيعون ان يعيشوا بعد ذلك ان جميع المحاربين القدامى هم من العجز وضعاف النفوس،

(١) راجع مجلة « اكسبريس » عدد ١٠ ايار ١٩٦٢

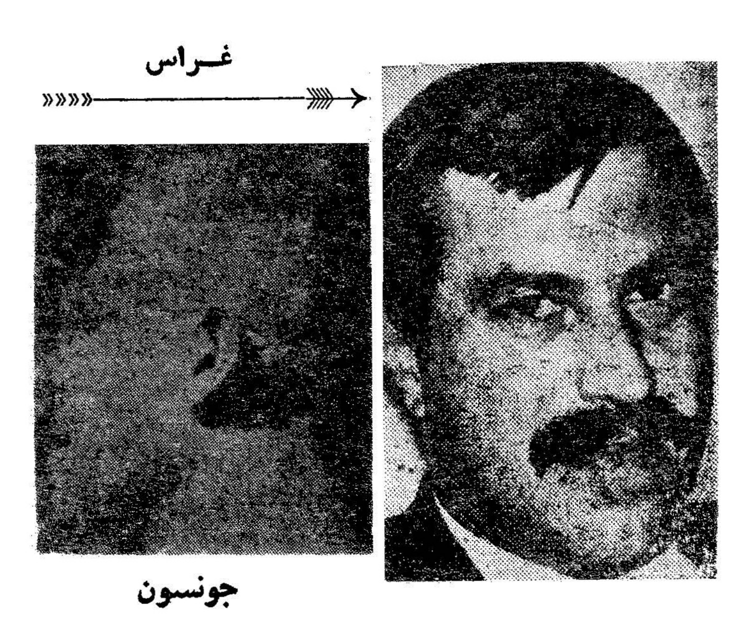
واولادهم هم اولاد الاموات اولاد الحرب الضعاف العاجزون الذين يسألون الاستاذ : السماء ، هل هي السوق السوداء ، حيث يوجد كل شيء ؟ انهم صبيان اكلهم الهزال، وتكشف عملهم الاول كمواطنين في سرقة الفحم.

✶

ورواية « خبز سنوات الشباب » تصور مأساة هذا الجيل الممزق نفسيا . ذلك ان بول نفسه ولد من اولاد الاموات وهو ، كسواه ، من ابناء هذا الجيل ، قد حرم من الخبز ، الخبز الاسود الذي كانت الراهبات يوزعنه على باب المستشفى ، لقد حرم خاصة خبز المحبة . ولقد اصابه هو ايضا الهزال المعنوي ، فافسد وسرق كسواه . والان وسط هذا المجتمع الغني ، يروح بول ويغدو بسيارته كسائر الناس ، ولكنه لا يجد لتصرفاته تلك اي معنى . ان لديه اليوم مهنة ، ويملك فلوسا ، وخطيبة ولكن ذلك كله لا يعني بالنسبة له شيئا . فحرمانه من الخبز في الماضي قد حز نفسه الى الابد ، حتى اليوم الذي التقى فيه ، على المحطة صبية صغيرة تدرس في دار المعلمين ضائعة مثلـه .

ويجري بول لساعات قصيرة بين هذين الكائنين الباهتي المعالم ، واللذين لا نعرف عنهما شيئا ، حكاية حب جميلة . وباسلوب ناصع يبتعد فيه عن واقعية المعرفة الساذجة يعطي بول في هذه القصة الاخلاقية شعرية ، تذكرنا « بكامو » ، لو لم تكن في نهايتها متفائلة . ذلك ان بول هذا المربوص الذي يجتاز الاعجوبة الالمانية بقدميـن ميكانيكيتين ، يائسا ووحيدا كاليت وسط النهار ، هو في الواقع اخ « للغريب » ولم يستطع احد كبول ، الا في النادر ، أن يصور هذا الفراغ النفسي وضياع القيم الاخلاقية في مجتمع فائض بالثروات منبثق من الحـرب .

وعندما يستيقظ بول من الكابوس وهو يتذوق اخيرا طعم خبز الحياة من شفتي صديقته ، يتوجه نحو الماضي الذي يرمز الى الحنين الالماني وابلغ ما في هذه الرواية تلك الصرخة الممزقة « انني لااريد ان اتقدم ولكنني اريد ان اعود . نحو اي شيء ؟انني اجهله . ولكن ينبغي فقط ان اعـود . »



غـراس

جونسون

* * *

اما في « القط والفارة » لغراس فان هذا الكاتب ايضا ينصب على الماضي ، لا كمصلح اجتماعي ، بل كشاعر ، وربما قيل ان « القط والفارة » هو « مولن الكبير » في بروسيا . وغراس نفسه يعترف بفضل الن فورنييه عليه ، حتى اسمى بطله مالك . وروايته هذه هي في الحقيقة سيرة ذاتية ، لان غراس نفسه كما هو مصور في « القط والفارة » كان يغفو على مقاعد الليسيه في « لانكور » اوقات الشروحات اللاتينية والمحاضرات الوطنية . ولكن لم تكن الحرب بالنسبة لهؤلاء الطلاب الا وحيا للعب . فلقد كان لهم كقصر الحلم في « مولن الكبيـر » بضبابه الرخو المؤثر ، بل كان ميدانا قد كله من الواقعية وغطي بالملح ، وبحضور البحر الذي صوره ـ غراس ـ بطريقة مبدعة .

هنا ، على هامش العالم الرسمي والارض الصلبة ، يهرب المراهقون للسباحة ، يجمعون كنوزهم ويتمرسون على العاب الايدي الخطرة للرجولة النامية . وعلى حطام سفينة يسيطر « مالك » بلا منازع بارزا ، سباحا ماهرا ، غطاسا ابرع من جميع الغطاسين واقواهم على الاطـلاق .

اما القط او الراوي ، فانـه يتامـل « مالـك » الكبيـر ، دون ان يناقش ابدا عبادتـه للعذراء والصليب الحديد ، الى اليوم الذي ربح فيه مالك الكبير في اثناء لعب الحرب الحقيقية صليبا حقيقيا من الحديد فيكتشف عبثية لعبة المجد الكبيرة ، ويختار العزلة ، ليعود فيختبيء الى الابد على حطام مركب الطفولة عند الشاطيء. ان بطله ، لايثير الاعجاب ، يتخلى عنه ، ويتركه للموت .

انها رواية مبهمة وقاسية . ففي الوقت الذي نجد فيه عند غراس تغلغل نزعة دينية تشع في اعماله فتوحي بالحب المسيحي ، نرى عنده تخليا متوحشا . انه لا يدين ، بل يكتفي بان يروي وهو يرفض الانضواء او الالتزام المفروض ، كما يرفض نزعة « بول » العاطفية ،يرفض ذلك ليبلغ في النهاية بشكله الشاعري الى موقف قريب من موقف بول.

ولقد صرح غراس قائلا :

« ان بطل رواية لا يمكن ان يكون مكلفا لبيان ما اذا كانت مدفوعة حتى النهاية تؤدي الى العبثية » . وهذا مايفسر معنى اختفاء « مالك » الكبير ، المفتون بحب صليب الحديد . ولكن قساوة غراس هنا ، قد عوض عنها بحيوية اسلوبه ونفحته الفنية وانطلاقات خياله وقدرته المتفائلة ، التي تجعل منه اكبر كتاب المانيا الموهوبين الشباب .

وقدريته المتفائلة ، التي تجعل منه اكبر كتاب المانيا الموهوبين الشبـاب

ومن ابرز ادباء المانيا الشباب كاتب رجع صوت المانيا بعد خمسـة وعشرين عاما من الصمت ، لتحتل مكانها السابق في منافسة الاداب العالمية وهو ، وي جونسون Uwe Jhonson الحائز مؤخرا على جائـزة فورمنتور . وهو في الثامنة والعشرين من عمره ، وحين اجتمعت لجنـة التحكيم كان رأيها بالاجماع ان صوت جونسون هو صوت المانيـا الحقيقي بعـد الحرب .

ورواية جونسون الاولى « افتراضات حول يعقوب » تثير الدهشـة والقلق في آن واحـد .

لقد كانت المعرفة البالغة في التكنيكات الروائية الحديثة والاسلوب الصارم في الدقة والتأثر ببريخت وهمنغواي تكشف شخصية فـذة ولكنها شخصية محدودة كما بدت في تلك الرواية الاولى ، محدودة في موضـــوع خاص جـــدا .

وكان هذا الموضوع هو تجزئة المانيا . وكان ينبغي ان يظهر كتابـه الثاني ليفهم ان جونسون لم يتكلم عن حدث يتعلق بمقاطعة المانيـــة بل هو يتكلم عن اهم مشكلة من مشاكل عصرنا الكبرى ، هي النـــزاع الشـــرقي ـ الغربي .

وكان يتكلم عن هذا النزاع بطريقة فنية . انه هنا فنان وليس سياسيا وهو بالفعل ، الكاتب المعاصر الوحيد الذي نجح في ان يعرض لهـذه المشكلة من دون ان يسقط في الدعاية .

اما كتابه الذي حاز على جائزة فورمونتور ، فقد نافس فيه ادبـــاء لهم مكانتهم في عالم الرواية ، مثل كلود سيمون والن روب غرييـــه وسول باللو . وعنوان الرواية « كتاب اشيم الثالث » واشيم هـــذا راكب دراجة ، من المانيا الشرقية ، حاولت حكومته ان تستغل مجـده الرياضي فوضعت عنه سيرتين : على انهما كانتا تمتدحانه باكثر ممـا ينبغي . وهذه المرة عهد الى صحافي من المانيا الغربية ليكتب كتابا عنه جادا وموضوعيا .

ويبدأ الصحافي بجمع المصادر ليكتب مؤلفه . وتبرز هنا المشاكـل والصعوبات التي تعترضه ، انها صعوبة سياسية ، فماذا ينبغي ان يقال عن اشيم لكي لا يساء الى اسطورته ؟ لقد كان ينتسب الى « الهتاريقـ» فهل ينبغي له ان يذكر ذلك ؟ الا يعرض ذلك لتشويه الصورة التـــي كونها عنه معجبـــوه ؟

وجونسون هنا يطرح مشكلة « حرية التعبير » وهو يطرح ايضـــا مشكلة « امكانية » الكتابة وماذا يعرف عن اشيم ، بل وماذا يعـــرف عن الانسان بالاجمال ؟ ماذا يمكننا ان نؤكد وماذا ينبغي ان نقـــول ؟ عن الدوافع ؟ ان الفنان مهدد ابدا بالكذب ، وعدم التاكيدات الانسانية وتعقيد الرجال والاشياء ، واذن فان الصحافي يرفض عمله ، ولا يكتب بالتالي الكتاب الثالث عن اشيم .

على ان جونسون انهى روايته . ونزعها من كثافة العالم الذي نعيش فيه ، وتشلها من الصمت الذي يحيط بها ، الصمت الذي يحيط جميع الآثار الفخمة ، التي تكشف صعوبة الكلمة والكتابة ، والتعبير عـــن الاشياء وعن الذات . وتدور هذه الرواية على مستويات ثلاثة ، سياسية وانسانية وفنية ، فهي مؤلفة من تخمينات متعددة ، ومحاولات يائســة للوصول الى حقيقة كانت في هرب مستمر .

وحين يتكلم جونسون عن صعوبة العيش في عالم ممزق ، يتكلم فـي الوقت نفسه عن الصعوبة في ان يكون انسانا وعن عظمة الفـــــن وحـــدوده .

ـ التتمة على الصفحة ١٢٣ ـ

مشكلة الحرية في رواية "الطاعون"

بقلم سيد صبحي

« ان لحظات الزمان اشبه ما تكون بقطرات الماء التي تتساقط من بين اصابعه .. دون ان يقوى على امتلاكهـا او القبض عليها بجمع يديه ... » *

في عرضنا لمشكلة الحرية في رواية « الطاعون » (١) عند الفيلسوف البير كامو .. يجدر بنا ان نتذكر « سيزيف » الذي عذبته الالهـة وحكمت عليه بأن يدفع امامه حجرا الى اعلى الجبل ، وكان كلما بلغ القمة انحدر الحجر الى اسفل ، ويعود فيرفع الحجر الى القمة ويسقـط الحجر .. هكذا الى غير نهاية . ان الالهة عذبت « سيزيف » لانـه اخطأ ، والانسان الحر هو الذي يخطىء .. اما العبد فهو لا يخطىء لانه لا يختار ما يفعل ، وانما يفعل ما اختاره له سيده ..

والانسان الحر هو الذي يقاوم ، ويجاهد الالم والمرض .. هـو الذي لا يعرف حدودا لحريته .. وهو الذي يصطدم دائما بالقيود التي وضعها غيره من الاحرار او غيره من الالهة .!

هذا هو « سيزيف » انه أسمى من العذاب ، واقوى من حـكم الالهة .. فهو يعلم انه محكوم ، وهو يعلم ان هذا الحكم لا رجعة فيـه ، وان هذا العذاب مدى حياته ، ولكنه مع ذلك يرفع الحجر ، ويلاحقـه اذا نزل وينحني عليه ، ويحرص الا يسقط من يديه ، وهو يرفعه .. انه يؤدي هذا العذاب كما لو كان واجبا مقدسا انه يقاوم المستحيل، ويعلم انه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر في مواجهة المستحيل دون ما استسلام ، وهكذا نجد أنفسنا أيضا امام « الطاعون » نعاني نفـس المشكلة .. مشكلة الحرية .. مشكلة الخلاص .. وكم حارت الافهـام في مشكلة الحرية ، ولكن على الرغم من هذه الحيرة سوف نجد « البير كامو » قد قدم لنا عملا أدبيا ان دل على شيء فانما يدل على انالانسان هو الموجود الوحيد الذي يشعر بأنه حر .. وهو الموجود الذي لا يكفعن تكذيب كل ما يعوق جريته !

* * *

في صبيحة اليوم السادس عشر من ابريل خـرج الدكتور برنـار ريو من مكتبه وأصطدم بفار ميت على بسطة السلم، ومن غير ان يـولي الامر أي اهتمام أزاح الفار من طريقه وهبط ، ولكن ما ان وصل الـى الشارع حتى تنبه الى ان هذا الفار لا ينبغي ان يبقى في مكانه، فعـاد على اعقابه ليلفت نظر البواب الى ذلك .. وكان لرد الفعل الذي احدثه ذلك على السيد « ميشيل » الهرم أثره في ان يجعل الدكتور « ريـو » يشعر بما لهذا الاكتشاف من غرابة ، فلم يكن وجود هذا الفار يبـدو له اكثر من امر غريب ـ في حين كان البواب يعتبره أمرا فاضحا ..

والواقع ان موقف هذا الاخير كان حازما ، اذ انه لم تكن توجـد فئران بالمنزل ، وعبثا حاول الدكتور ان يؤكد له ان هناك فارا على البسطة، وأنه قد يكون ميتا .. لقد ظل البواب يؤمن ايمانا لا يتزعزع بانه لا توجد فئران بالمنزل ... واذا وجد فار فلا بد ان يكون مجلوبا من الخارج..! وبالاختصار لا بد ان يكون في الامر مجال لدعابة سخيفة ..

ولكن ما هي قصة الفئران هذه ؟ قال « ريو » لا أدري .. انه امر غريب .. ولكنه سيمر بلا ريب. غير ان الحالة لم تزدد الا سوءا فيالايام التالية .. فكان عدد هذه الحيوانات القارضة كل يوم في ازدياد ... وكذلك كان المحصول الذي يجمع منها كل صباح ...

وكانت الدهشة تعقد ألسنة مواطنينا حينيعثرون عليها في الاماكن الآهلة من المدينة، حتى ميدان السلاح ، والشوارع الكبرى ، والمتنزهات لم تسلم من تكدسها فيها ، وكانما الارض التي أقيمت عليها منازلنا تبدو وقد أخرجت اثقالها ، وما كان ينخر في جوفها من سرطانات وقروح... وهكذا أصابت الدهشة مدينتنا الصغيرة التي كان يسودها الهـدوء.. وقد اضطرب أمرها في بضعة أيام كما لو كان هناك رجل في صحـة جيدة ثم أخذ دمه الكثيف في الغليان على حين غرة ...

وهنا يلوح لنا سؤال : ماذا نفعل حتى لا نضيع وقتنا ؟

ويكون الجواب : ان نمارسه بكل ما فيه من طول .. فقد صـار كل الناس في البلية سواء .. واغلب الظن ان الوقت قد أزف ، فقـد كان الامر يزداد سوءا واستفحالا لدى مرور كل لحظة من النهار .. وكان «ريو» يشعر بأن مخاوفه تزداد ، وأعتقد انه « وباء » فالاوبئة من الامـور الشائعة .. ولكن عندما ينزل الوباء على رؤوسنا يصعب علينا الاعتقـاد بأنه وباء ، وقد أصيب العالم بالطاعون مرات تقارب عدد المرات التينكب فيها بالحرب ، ومع ذلك فكلا الشرين .. الحرب والطاعون يباغتـان الناس على غير استعداد منهم لملاقاتهما .!

فعندما تندلع نيران الحرب يقول الناس: انها لن تطول .. لان استمرارها ينم عن أشد الغباء .. فالواقع أنه لا شيء أشد غباء مـن الحرب ، ولكن هذا لا يمنع من ان يطول آمدها .. اذ الغباء من شـأنه المثابرة ، ويمكن ان نلمس ذلك بوضوح اذا ما صرفنا النظر قليلا عن حصر تفكيرنا في أنفسنا .. ولكن مواطنينا كانوا في هذا الصدد كغيرهم مـن الناس .. كان تفكيرهم محصورا في أنفسهم ، وبعبارة أخرى كـانوا عريقين في الانسانية ، أي لا يعتقدون في الاوبئة .. فالوباء أكبر مـن الانسان ، ولذا يميل الناس الى الاعتقاد بانه ليس من امور الواقـع، وبأن المسألة لا تتعدى حلما مزعجا لا يلبث ان ينتهي ... « ولكن الحلم لا ينتفي في كل الاحيان » ، ثم تتتابع الاحلام المزعجة بعضها في اثـر بعض حتى ينقض الناس أنفسهم فيها لانهم لم يتخذوا للامر حيطة ... وكانوا يظنون أنفسهم أحرارا ، ولكن لا وجود للاحرار ما دام للاوبئـة وجود ..!

علينا ان نعمل على محاربة « الطاعون » ولا ينبغي ابدا ان نؤجـل للغد .. ولا بد من ان ننجح .. فالنجاح ليس كبيرا على من ينشـد الحرية ، ويرفض الاستسلام للذعر .. اذن فلنتحد ونتكاتف ضد اولئك الذين « يفكرون فيك ليسيئوا اليك » وعلينا ان نجعل الطاعون شغلنـا الشاغل جميعا حتى نقضي عليه ، فنحن الان لسنا سوى أولئك الذيـن وضعتهم العدالة او الاحقاد البشرية وراء القضبان ولم يكن هناك مهرب من هذا الفراغ غير المحتمل الا في اعادة سير القطارات في خيالنا ... وملء أوقاتنا برنين متتابع لاجراس أبوابنا .. تلك الاجراس التي كانت تصر على الصمت . ولكن اذا كان الناس يشعرون بالمنفى .. فان منفاهم كان في بلدهم في أغلب الاحيان .. فقد كانوا يصطدمون دون توقفبذلك

---

* تأملات وجودية ـ الدكتور زكريا ابراهيم ـ منشورات الاداب

(١) وقد رجعنا الى النسخة المترجمة بالعربية التي ترجمتها الدكتورة كوثر عبد السلام بحيري ـ وراجعها الدكتور محمد القصاص وصدرت عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

الجدار الذي يفصل بين المصير الموبوء الذي فرض عليهم ، وبين وطنهم الذي ضاع منهم .. فأغلب الظن انهم هم الذين كانوا يمرون هائمين على وجوههم في كل ساعات النهار في المدينة المقبرة يدعسون في صمت ـ ذكر الامسيات التي عرفوها وحدهم ، وينادون أصبحة بلادهم المنعشة .. لقد كانوا حينئذ يفتنون نار ألمهم بتأويل علامات غير محسوسة، وارهاصات محيرة .. كمرور الطير في سماء المدينة أو ندى الغروب ، او تلك الاشعة الغريبة التي تتساقط الشمس احيانا في الشوارع المقفرة .

وفي كل مساء كانت هناك أذرع تتعلق بذراعي « ريو » وكلام كثير لا فائدة منه ، ووعود ودموع غزيرة تذرف ، وفي كل مساء كان يتسبب رنين جرس سيارة الاسعاف في أزمات لاطائل من ورائها . وفي نهاية تلك الاسابيع المزعجة ، وبعد كل هذه الاماسي التي كانت تفرغ فيهما المدينة سكانها لكي يلفوا ، ويدوروا في الشوارع .. فهم «ريو» انه ليس له أن يدافع عن نفسه في اتهامه بعدم الشفقة .. فالمرء يتعب من الشفقة عندما تصبح غير ذات معنى .!

وكأنما وقت التفكير قد حان ، والصالحون الاحـرار لا يخشون ذلك .. أما الشريرون فلهم ان يرتعدوا فالعالم الان بمثابة خزانة هائلة للغلال ، ولسوف يضرب الطاعون القمح البشري حتى يفصل منه القش عن الحب ، وسيكون القش اكثر من الحب .. وعدد الذين يدعوهم اليه اكثر من عدد الناجين منه .. وقت التفكير قد حان .. ولا بد للخلاص فليس من الممكن ان تستمر هذه الحال .. فالله الذي أطل على الناس في هذه المدينة بوجه من الشفقة .. قد مل الانتظار وصدم في أمله الخالد ، وأشاح عنهم بوجهه ، وها نحن أولاء بعد ان حرمنا من النور الالهي نتخبط ولوقت طويل .. في دياجير الطاعون !!

والشيء الغريب...انه قد غصت كاتدرائية مدينتنا بالمؤمنين طوال هذا الاسبوع وانتشرت رائحة البخور واعتلى الاب « بانـلو » منبر الكاتدرائية ثم قال بصوت قوي :

« اخوتي انظروا الى ملك الطاعون هذا .. انه جميل جمال الشيطان، وله بريق كبريق الشر نفسه وقد وقف فوق أسطح منازلكم ، وأمسك بيده اليمنى العصا الحمراء ، ورفعها حتى مستوى الرأس في حين ان يده اليسرى تشير الى أحد منازلكم ، وقد تكون أصبعه في هذه اللحظة تشير الى بابكم وعصاه تدق على خشب الباب .. وفي هذه اللحظة أيضا يدخل الطاعون بيتكم ، ويجلس في غرفتكم منتظرا أوبتكم .. انه هناك ينتظر في صبر وأناة ، وهو واثق من نفسه وثوق هذا العالم من نظامه وهذه اليد التي يمدها اليكم .. اعلموا جيدا أنه لا توجد في الارض ولا في العلوم البشرية التافهة قوة تستطيع ان تجعلكم بمنجاة منها ـ وهكذا سوف يضربكم الطاعون كما يضرب القمح على جرن الالم الملطخ بالدماء ثم يلقى بكم مع القش ».

ويتابع الاب بانلو بمزيد من الايضاح وصف تلك الصورة المؤثرة للوباء ، فصور قطعة الخشب الهائلة التي تلف وتدور فوق المدينة تخبط خبط عشواء .. ثم ترتفع ثانية ، وقد لطختها الدماء وتستمر تبعثر الدم والالم البشري من اجل « بذر ينتهي بحصاد الحقيقة » ، ثم يصيح الاب « بانلو » بصوت اشد قوة : « أيها الاخوة ان رحمة الله تتجلى في كل شيء .. في الخير والشر ، القسوة والشفقة .. الطاعون والخلاص .. فهذا الوباء نفسه الذي يدمي قلوبكم هو الذي سيسمو بكم..ويريكم الطريق .. »

لا بد اذن من التصميم.. فالتصميم لا بد وان ينتهي دائما بالانتصار على كل شيء .. ولكن يبدو ان قلوب الناس جميعا قد تحجرت.. فقد أخذ الجميع يسيرون ويعيشون بجانب الانين ، وكأنه قد أصبح لغة الناس الطبيعية .. وكان الربيع قد كل بعدما بذل من ذات نفسه في صورة الاف الزهور المتألقة في كل مكان حول المدينة ! الربيع الان في الكرى ، وراح يتحطم ببطء تحت ضغط الطاعون والقيظ المزدوج.

المسألة اذن : تتطلب الكفاح والجهد .. لان آفة الطاعون متأصلة في اعماقنا .. ولو كانت المسألة مسألة زلزال ـ اذن لحدثت هزة واحدة كبيرة ، وانتهى الامر ، ولراحوا بعد ذلك يحصون من ماتوا ، ومن ظلوا على قيد الحياة ، وبذلك تنتهي الكارثة .. أما ذلك المرض اللعين.. فحتى أولئك الذين لم يصابوا به لا ينجون من نتائجه ومخاوفه .!

« اذا فلننتظر حتى يصير عدد الاطباء اكبر من عدد المرضى »ولكن هذا الانتظار يجعلنا نرى البؤس والالام التي يجرها الطاعون ، ونستسلم له .. فلا بد وان نكون اما مجانين .. أو عميانا .. أو جبناء ...

وهنا يوضح لنا البير كامو مشكلة الحرية بمعناها الفلسفي العميق .. فنحن بازاء انتقاد ذاتي يشهد بان الافق الذهني لهذا الاديب الفيلسوف قد تخطى مرحلة الواقع أعني مرحلة الحالة الراهنة وامتد الى حالة اخرى صورها له الله القوي مما يدل على ان ذاته قد انفصلت عن واقعها مندفعة نحو « ما ينبغي ان يكون » وهذا هو السبب في ان لحظة التأمل العقلي والحكم على الذات لا بد وان تكون بمثابة انفصال جزئي عن الماضي ، وتحرر جزئي من الواقع ، ويصبح عندئذ التفكير والتأمل العقلي هو نقطة البداية في الحرية ...

وجاء « تارو » الذي بدأ العمل فجمع اول فرقة ثم اتبعها بفرق أخرى كثيرة ، وكون منظمات لوقاية الافراد من الطاعون بعد ان اقنع الناس بأنه ما دام المرض موجودا بيننا فانه ينبغي عمل كل ما يمكن عمله لمكافحته ، واصبحت مسألة الطاعون مسألة تهم الناس جميعا .. ولكن أيكفي ان يعلم « تارو » الطبيب .. الناس كيف يتخلصون من الطاعون؟ وهل من المستساغ ان يشتغل الناس بسماع تعاليم « تارو » كما يشغل المدرس أذهان التلاميذ بأن « أثنين واثنين تساوي أربعة » .. فقد يبدو ان هذا العمل جدير بالثناء ، ولكن هناك في التاريخ لحظات يعاقب فيها من يجرؤ على القول بأن أثنين وأثنين تساوي اربعة بالموت .. والمدرس يعرف ذلك جيدا ، والمسألة ليست في ان تعرف ما هي المكافأة او ما هو العقاب الذي يستتبعه هذا التفكير .. وانما تنحصر المسألة في ان تعرف ما اذا كان « اثنان واثنان تساوي اربعة ام لا ؟ فمواطنونا الذين جازفوا في هذا الوقت بحياتهم كان عليهم ان يقرروا ما اذا كانوا في وقت الطاعون أم لا ؟ وما اذا كان من الواجب عليهم ان يكافحوه أم لا .. وهنا يبين لنا كامو : ان الحقيقة قد تنطمس تحت نير الظلم ، ولكن الى حين ، فالناس يتحتم عليهم أن يلاحظوا ويفكروا لكي يتتبعوا الطاعون.. لانه لا يكشف عن نفسه الا بعلامات سلبية فاذا استسلم الافراد للطاعون فسوف يقبلون على الطرقات ليموتوا فيها أكواما حيث تتعفن جثثهم ، وسوف تشاهد المدينة المحتضرة في الميادين العامة يتعلقون بالاحياء مدفوعين الى ذلك بمزيج من حقد مشروع وأمل أبله ..

ينبغي علينا اذن ... أن نعمل كل ما يمكن عمله حتى نكف عن ان نكون مصابين بالطاعون ، وانه بهذا .. بهذا فقط يمكننا ان نأمل في السلام . والمرء يحتاج لكثير من الارادة ، حتى لا يصاب بالسهو .. وأنه لامر شاق ان يصاب المرء بالطاعون ، ولكن أشق منه ان يستسلم المرء للاصابة به .. واذا ما استسلمت لهذه اللحظة فلم أعد أساوي شيئا بالنسبة لهذا العالم ..

وهنا يبين لنا البير كامو :

ان الانسان برغم خضوعه للظروف غير الملائمة التي تعصف بوجوده .. بالرغم من ذلك الخضوع .. فهو رب أفعاله ، وهو السيد المتحكم في تصميماته .. فمن امتنع عن الاختيار فقد اختيار ألا يختار ، ومن ترك للمؤثرات الخارجية ان تختار له فقد اختار لنفسه الاستسلام ..

فليس امامنا ما نخسره اللهم الا ان نخسر كل شيء .. لذا دعنا نتجه قدما الى الامام .. هذا هو رهان جيلنا .. فاذا فشلنا فان من الافضل لنا ان نكون قد وقفنا في صف من اختاروا الحياة ، بدلا من الوقوف في صف من يدمرونها ...

القاهرة　　　　**سيد صبحي**

تولستوي و « الحرب والسلام »

بقلم سومرست موم

ترجمة سيد جاد

اعتقد (✱) ان بلزاك هو اعظم روائي عرفه العالم على الاطلاق ،ولكني اعتقد ان رواية « الحرب والسلام » لتولستوي هي اعظم رواية .فلم يسبق ان كتبت (واغلب الظن ان هذا لن يتكرر) رواية تضارعها في الضخامة ، وتعالج مثل هذه الفترة الحاسمة من فترات التاريخ وتتناول هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات . ولقد قيل عنها بحق انها ملحمة . ولا استطيع ان اجد عملا روائيا اخر يمكن ان نصفه هكذا ونكون محقين في وصفنا .

وقد عبر ستراخوف : صديق تولستوي والناقد الكبير ، عن رايه في عبارات قليلة وقوية ، اذ قال : « انها صورة كاملة للحياة الانسانية صورة كاملة لروسيا في ذلك اليوم وصورة كاملة لما يمكن ان يسمى تاريخ الشعوب ونضالها . وصورة كاملة لكل شيء يجد فيه الناس سعادتهم ومجدهم ، حزنهم وهوانهم ، تلكم هي رواية « الحرب والسلام »

كان تولستوى في السادسة والثلاثين عندما شرع في كتابتها وهي سن تبلغ فيها موهبة الابداع عند الكاتب ذروتها بوجه عام . ولم ينته منها الا بعد ست سنوات . واختار لها حروب نابليون كفترة زمنية ،اما قمة الرواية فهى غزو نابليون لروسيا ، وحرق موسكو وانسحاب جيوشه وهلاكها . وعندما شرع تولستوي في كتابة روايته لم يكن يفكر الا في حكاية تدور عن حياة اسرة من الصفوة ، على ان يجعل من الاحداث التاريخية مجرد اطار لهذه الحكاية . وكان ينوي تعريض اشخاص القصة لعدد من التجارب التي ستؤثر فيهم تاثيرا روحيا عميقا ، ولكنهم في النهاية ، وبعد عذاب كبير ، يتطهرون وينعمون بحياة هادئة هانئة . ولم يركز تولستوى اهتماما متزايدا على الصراع الجبار بين القوى المتعارضة الا اثناء كتابته للرواية بالفعل ، واستطاع من خلال قراءاته الواسعة ، ان يستخلص لنفسه فلسفة للتاريخ ساعرض لها بايجاز فيما بعد .

ويقال ان في الرواية ما يقرب من خمسمائة شخصية . ولكل شخصية طابعها الذي يميزها بشدة عن غيرها من الشخصيات ، كما انها معروضة على القاريء بوضوح . وهذا في حد ذاته ، انتصار كبير . واهتمام الكاتب لا يتركز هنا على شخصيتين او ثلاث ، وانما على افراد اربع عائلات ، تنتمي الى الطبقة الارستوقراطية ، وهي عائلات رستوف بولكونسكي ، كوراجين ، وبيزوخوف . ومن بين العقبات التي تقتضي من الكاتب اجتيازها عندما يتطلب منه موضوعه معالجة اكثر من مجموعة من الشخصيات هي ان يجعل الانتقال من مجموعة الى اخرى مقبولا بحيث يتلقاه القاريء في يسر . فهو يكتشف ساعتها انه عرف ما كان في حاجة الى معرفته عن مجموعة من الاشخاص ، ولذلك فهو على استعداد لمعرفة ما جرى للاخرين الذين لم يسمع عنهم شيئا لفترة من الزمن ، ولقد بلغ من مهارة تولستوي في تحقيق هذا بوجه عام ما يجعلك تظن انك تتبع خيطا واحدا في الحكاية .

وكغيره من كتاب القصص بوجه عام استوحى تولستوي شخصياته من اشخاص عرفهم أو سمع بهم ، غير انه ، اعتبرهم - بالطبع - مجرد نماذج فقط ، وما ان اذابهم في خياله حتى صاروا مخلوقات من صنعه هو . ويقال انه استوحى شخصية الكونت المتلاف من جده ، وشخصية نيقولا روستوف من والده ، وشخصية الاميرة ماري ، الفاتنة المثيرة للشفقة ، من والدته . ويقال ، بوجه ، ان تولستوي في تصويره للرجلين اللذين قد نعتبرهما بطلي « الحرب والسلام » بيير بيزوخوف والامير اندرو ، انما كان يفكر في نفسه ، وقد لا يكون من قبيل الاغراق في الخيال ان نقول ان تولستوي - وقد ادرك انقسام شخصيته - سعى الى توضيح شخصيته وفهمها عن طريق خلق فردين متضادين ينبعان من انموذج واحد . والشيء الذي يتشابه في بيير والامير اندرو هما انهما ينشدان ، مثلما ينشد تولستوي نفسه ، الطمأنينة الذهنية وكلاهما ينشدان حلا لالغاز الحياة والموت ، وكلاهما لا يعثران على هذا الحل غير انهما - فيما عدا ذلك - يختلفان فيما بينهما. فالامير اندرو شخص شهم رومانتيكي وهو فخور بنسبه ومركزه ، وهو نبيل في تفكيره . غير انه متكبر ، دكتاتور ، غير متسامح ، ومتهور وهو مع كل نقائصه شخصية جذابة الى حد بعيد . اما بيير فادنى من ذلك بكثير . انه عطوف ، حلو الشمائل ، متواضع ، مهذب ، مضحى بنفسه ، غير انه بلغ من الضعف والتردد والسذاجة وسرعة التعرض للخداع انه لا يسعك الا ان تضيق به ذرعا . ان رغبته في ان يفعل الخير وان يكون خيرا ، لشيء يمس شغاف القلب ، ولكن اكان من الضروري ان يكون احمق بهذه الصورة وعندما اصبح ماسونيا ، اثناء سعيه وراء حل للالغاز التي تعذبه تورط تولستوي في كتابة بضعة فصول مملة ، مملة جدا .

وكلا هذين الرجلين يحب ناتاشا ، صغرى بنات الكونت روستوف وقد استطاع تولستوي في تصويره لها ، ان يخلق امتع شخصية لفتاة في اي عمل روائي . وليس هناك ما هو اصعب من تصوير فتاة جذابة ومثيرة للاهتمام في الوقت نفسه . فالفتيات الصغيرات في القصص هن بوجه عام باهتات « اميليا في رواية « سوق الغرور » مستعرضات للفضيلة « فاني في رواية « صديقة مانسفيلد » ..ذكيات جدا في ضعف « كونستانتيا ديرهام في رواية « الاناني » ، او غبيات « دورا في رواية « كوبرفيلد » ، عابثات في غباء او ساذجات بصورة لا يصدقها العقل . وليس من الغريب ان تشكل هذه الفتيات مادة صعبة للروائي ، ذلك لان شخصياتهن ، في هذه السن الغضة ، غير ناضجة وذلك مثلما عجز الرسام عن ان يجعل الوجه مثيرا الا اذا كانت تقلبات الحياة ، والفكر والحب والعذاب قد اكسبت هذا الوجه شخصيته. وغاية ما يستطيع عمله وهو يرسم وجه فتاة هو ان يبرز سحر الشباب وجماله . ولكن ناتاشا طبيعية تماما . فهي حلوة ، حساسة ومتعاطفة عنيدة ، صبيانية ، مثالية بصورة انثوية ، سريعة الغضب ، دافئة القلب ، متصلبة الراي ، ذات نزوات ، وساحرة في كل شيء ، لقد ابدع تولستوي نساء كثيرات ، وهن طبيعيات بشكل رائع ، ولكنه لم يخلق سوى ناتاشا فتاة تستحوذ على لب القاريء .

وفي كتاب على هذه الضخامة ، كما هو شأن « الحرب والسلام »كتاب استغرقت كتابته وقتا طويلا جدا ، لا مناص من ان يفتقد المؤلف حرارته في بعض الاحيان . وقد اشرت منذ قليل الى ان مغامرة بيير بالدخول

(✱) هذا احد فصول كتاب سومرست موم « الروائيون الكبار ورواياتهم Great Novelist and their Novels

وله اسم آخر هو « أعظم عشر روايات عالمية » .

في الماسونية مملة كما يبدو لي ان تلستوي فقد اهتمامه بشخصيته – الى حد ما – وهو يقترب من نهاية روايته . لقد صاغ فلسفة للتاريخ يمكن وضعها على النحو التالي : آمن تولستوي بان الناس يخطئون حين يظنون ان العظماء هم الذين يؤثرون على مجرى التاريخ ، وانما هناك قوة غامضة تشيع في الناس وتقودهم – دون وعي منهم – الى النصر او الهزيمة . ولم يكن الاسكندر وقيصر ونابليون اكثر من قواد صوريين ، انهم رموز تسيرهم باندفاع لا يستطيعون مقاومته او التحكم فيه . ولم يكسب نابليون معاركه باستراتيجيته او بجيوشه الكبيرة ، اذ ان اوامره لم تكن تطاع ، اما لان الموقف كان يتغير او لانها لا تصل في الوقت المناسب ، لقد كسبها لان العدو قد رسخ في اعتقاده انه خسر المعركة ، ومن ثم ترك ميدان القتال . ويرى تولستوي ان البطل في الغزو الذي تعرضت له روسيا هو كوتزوف القائد العام لانه لم يفعل شيئا ، وتجنب المعركة واكتفى بان انتظر حتى تقضي الجيوش الفرنسية على نفسها بنفسها . وقد يكون في هذا كما هو الحال في كل نظريات تولستوي ، قدر كبير من الصواب ممزوج بقدر كبير من الخطأ كما هو الحال مثلا في كتابه « ما هو الفن » What is Art ولكني لا املك من المعرفة ما يساعدني على معالجة هذا الموضوع . ويخيل الي انه خصص كل هذا القدر من الفصول لسرد وقائع الانسحاب من موسكو لتصوير هذه الفكرة . وقد نعتبر هذا تاريخا ممتازا ولكنه ليس فنا روائيا ممتازا .

وإذا كانت قوى تولستوي قد وهنت في هذا الجزء الاخير من روايته الضخمة فقد استطاع تعويض ذلك بسخاء في الخاتمة .. انه ابتكار مدهش . لقد كان من عادة الروائيين السابقين ان يذكروا للقارىء ما حدث لشخصياتهم الرئيسية بعد ان تنتهي القصة الاصلية. فهم يخبرونه بان البطل والبطلة عاشا في « ثبات ونبات وخلفا صبيانا وبنات» بينما هوى الشرير ، ان لم يكن قد اختفى قبل النهاية ، الى هوة الفقر وتزوج من امراة مشاكسة . وبهذا لقي جزاءه . لكن ذلك كان يحدث عرضا ، وفي صفحة او صفحتين ، ويترك القارىء وقد تولد لديه احساس بانّ المؤلف القى اليهفي شيء من الازدراء بما يسد حلقه . واستمر الحال على هذا المنوال الى ان جاء تولستوي ليجعل من خاتمة روايته شيئا له اهميته الحقة . لقد مرت سبع سنوات ،وها نحن نجد انفسنا في منزل نيقولا روستوف ، ابن الكونت العجوز وقد تزوج بامراة ثرية وانجب منها اطفالا ، ونجد بيير وناتاشا في زيارة طويلة لهما . لقد تزوجت ناتاشا وانجبت اطفالا هي الاخرى . لكن امالها الكبيرة وحماسها للحياة قد تحول الى تسليم جاف قانع . ان كلا منهما يحب الاخر ، ولكن اوه ، كم اصبحا غبيين عاديين ، بعد الاخطار التي مرا بها ، والالم والقلق اللذين عانياه انتهيا الى رضى شخصيين في اواسط العمر . واصبحت ناتاشا ربة بيت صاخبة ، وهي التي كانت في يوم من الايام حلوة ، متقلبة ، ممتعة . واصبح نيقولا روستوف الذي كان يوما نبيلا مرحا ، اصبح الان اقطاعيا يتمسك برايه وحده واصبح بيير اكثر بدانة عن ذي قبل ، وهو وان كان لا يزال مهذب الطبع الا انه لم يزدد حكمة . ان النهاية السعيدة في هذه الرواية محزنة للغاية . واعتقد ان تولستوي لم يكتبها بهذه الطريقة بدافع من احساس بالمرارة ، وانما لانه عرف ان كل شيء سينتهي هكذا ، وكان عليه ان يذكر الحقيقة .

*

ولد تولستوي في طبقة قلما انجبت كتابا مرموقين . وهو ابن للكونت نيقولا تولستوي والاميرة الوارثة ماريا فولكونسكي. وقدولد في منزل اجداد والدته ، بسنايا بوليانا . وكان رابع الابناء الخمسة . ومات ابواه ولما يزل طفلا . وتعلم باديء الامر على ايدي مدرسين خصوصيين ، ثم في جامعة قازان ثم في جامعة سان بطرسبرج . وكان تلميذا ضعيفا فلم يحصل على اي شهادة من الجامعتين . وساعده اصله الارستقراطي على دخول المجتمع وفي قازان ثم سان بطرسبرج وموسكو كان يغشى حلقات الرقص ويتردد على السهرات والحفلات وانخرط في سلك الجيش في القوقاز وفي حرب القرم .

وكان في ذلك الحين سكيرا ، مدمنا ، ومقامرا متهورا ، حتى انه اضطر ذات مرة ، كي يدفع ما خسره في القمار ، ان يبيع منزله في مقاطعة يسنايا بوليانا الذي كان جزءا من ميراثه . وكان رجلا ذا غرائز جنسية قوية ، واصيب اثناء وجوده بالقوقاز بمرض الزهري . ولقد جاء في يومياته انه بعد ان يقضي ليلة فسق،ليلة مع النساءاو الورق او في حفلة شراب مع الفجر – اذ كانت هذه هي الوسيلة الروسية المعتادة كما يبدو من رواياتهم ، وهي وسيلة ساذجة نسبيا لقتل الوقت – بعد هذه الليلة كان يعاني وخزات من الندم ، ومع ذلك لم يفته ابدا ان يكرر هذه العملية كلما سنحت الفرصة . ولقد بلغت به القوة انه يستطيع السير ليوم كامل ، او قضاء عشر ساعات او اثنتي عشرة ساعة لا يبارح سرجه ولا ينال منه التعب ، ومع ذلك كانضئيلا لا يلفت النظر . ولقد كتب يقول : « مرت بي لحظات اجتاحني فيها اليأس . تصورت انه لا يمكن ان ينعم بالسعادة على وجه الارض شخص له مثل هذا الانف المفلطح ، وهاتان الشفتان الغليظتان ، وهاتان العينان الرماديتان اللتان املكهما ، ولقد سالت الله أن يقوم بمعجزة ، فيجعلني وسيما . وكنت على استعداد لان اتخلى عن كل ما املكه وقتئذ وكل ما قد املكه في المستقبل مقابل وجه وسيم » . ولم يكن يعرف ان وجهه العادي يكشف عن قوة روحية ذات جاذبية رائعة . ولم يكن بمقدوره رؤية نظرات عينيه ، تلك النظرات التي كانت تضفي السحر على تعبيره، وكان يرتدي في تلك الفترة ملابس انيقة (املا ، مثلما كان يامل ستندال المسكين ، ان تعوضه الثياب العصرية عن قبح منظره) وتزايد اعتداده بمركزه بصورة غير لائقة . وقد كتب زميل له من زملاء الدراسة في قازان : « ظللت اتجنب مقابلة الكونت ، الذي يضايق المرء منذ اول مقابلة لتكلفه البرود ، ولشعره المشعث ، ونظراته النافذة التي تطل من عينيه نصف المغمضتين . ولم التق بحياتي بشاب لديه مثل هذا الاحساس – الغريب الذي يحيرني – بالاهمية والرضى عن النفس لم يكن يكلف نفسه تقريبا عناء الرد على تحيتي ، وكانما يود ان يفهمني باننا ابعد من ان نكون اندادا . » ويبدو انه عندما التحق بالجيش كان يحتقر الى حد ما اخوته الضباط . فقد كتب يقول : « صدمتني منذ البداية اشياء كثيرة في هذا المجتمع ، ولكني عودت نفسي على هذه الاشياء ، ولكن مع عدم الاندماج مع هؤلاء السادة . لقد عثرت على الوسط العدل الذي لا يجنح الى الكبرياء او الالفة » .

واثناء مقامه بالقوقاز ثم في سباستبول كتب عددا من المحاولات الادبية والقصص كما تحدث عن طفولته وشبابه المبكر بطريقة رومانسية ونشرت هذه الكتابات في احدى المجلات واثارت الاعجاب ، حتى انه استقبل بحرارة عندما عاد الى سان بطرسبرج بعد الحرب . لكنه لم يشعر بميل الى الناس الذين التقى بهم هناك ولم يشعروا – بدورهم باي ميل نحوه . وبالرغم من اعتقاده الجازم بانه شخص مخلص الا انه لم يستطع ابدا ان يقنع نفسه بان الاخرين مخلصون ايضا ، ولم يكن ليتردد في ان يصارحهم بذلك . وكان سريع الغضب ، وكان يعترض بوحشية على مشاعر الاخرين ولا يكترث بها بدافع من الكبرياء . وقد قال ترجنيف انه لم يقابل في حياته ابدا ما هو اكثر ارباكا من نظرة تولستوي المستطلعة التي تصاحبها بضع كلمات لاذعة تدفع بالمرء الى الجنون . ولم يكن يتقبل النقد بصدر رحب ، وقد تصادف وقرأ خطابا فيه تعريض بشخصه فارسل على الفور الى كاتب الخطاب يتحداه ان يبارزه ، ووجد اصدقاؤه صعوبة في منعه من الاشتراك في مبارزة تثير السخرية .

وفي ذلك الحين اجتاحت روسيا موجة من التحرر . وكان تحرير العبيد هو موضوع الساعة الملح ، وعاد تولستوي الى يسنايا بوليانا بعد ان قضى بضعة اشهر عابثا في العاصمة ، وعرض على الفلاحين في ضيعته خطة تهدف الى تحريرهم ، ولكنهم خشوا ان يكون في الامر مكيدة لهم فرفضوا . وافتتح مدرسة لتعليم اولادهم . واحدثت وسائله انقلابا . كان للتلاميذ الحق في عدم الذهاب الى المدرسة وحتى اذا

كانوا في المدرسة فان لهم الحق في ان لا ينصتوا الى مدرسهم . لم يكن هناك نظام على الاطلاق ولم يحدث ان عوقب طالب . وكان تولستوي يعلمهم ويمضي اليوم كله معهم ، وفي المساء يشترك في العابهم ويحكي لهم القصص ، وينشد معهم الاغاني حتى فترة متأخرة من الليل.

وفي هذه الفترة تقريبا كانت له علاقة مع زوجة احد عبيده ،واسفرت هذه العلاقة عن ابن . ومرت السنون وعمل هذا الابن غير الشرعي ويدعى تيموشي ، سائقا لعربة احد ابناء تولستوي الصغار . ووجد مؤرخو السيرة ان من الطريف ان والد تولستوي كان بدوره ابا لابن غير شرعي يعمل ايضا سائقا لعربة احد افراد العائلة . وانا ارى ان ذلك يدل على وجود شيء من البلادة الاخلاقية . فقد كنت اتوقع ان تولستوي بضميره الذي يعذبه ، وبرغبته الملحة في النهوض بالعبيد من حالهم المهين ، وتربيتهم وتعليمهم النظافة والذوق واحترام النفس سيقدم خدمة – على الاقل – لابنه . ولقد كان لترجنيف وليد غير شرعي ، كانت له طفلة ولكنه احاطها بعنايته واستحضر لها مربية لتعليمها وكان حريصا للغاية على اسعادها . الم يشعر تولستوي بادنى حرج وهو يرى ابنه الطبيعي ، يقود عربة ابنه الشرعي ؟.

ومن بين غرائب طبيعة تولستوي انه قد يبدأ في مشروع جديد بكل ما في العالم من حماس ، ولكنه بعد ذلك يضيق به تماما ان عاجلا او اجلا . كان ينقصه الى حد ما فضيلة المثابرة الايجابية . وهكذا فانه بعد ان ظل يدير مدرسته اوصد ابوابها بعدما وجد ان ثمرة نشاطه مخيبة للامال . وكان مرهقا غير راض عن نفسه ، معتل الصحة . وقد كتب فيما بعد انه كان على وشك اليأس في ذلك الحين لولا وجودجانب من حياته لم يستكشف بعد ، جانب يبشر بالخير . وكان هذا الجانب هو الزواج .

وقرر ان يخوض التجربة . وكان في الرابعة والثلاثين من عمره وتزوج بسونيا وهي فتاة في الثامنة عشرة ، وهي البنت الثانية لطبيب يدعى بيهرز ، كان طبيبا عصريا في موسكو كما كان صديقا قديما لعائلة تولستوي . واستقر الزوجان في ياسنايا بوليانا . وانجبت الكونتيسة خلال الاحدى عشرة سنة الاولى من زواجهما ثمانية اولاد ، كما انجبت خمسة اخرين خلال الخمس عشرة سنة التالية . وكان تولستوي يحب الخيل ويجيد ركوبها ، وكان جد شغوف بالصيد . وقد عمل على اصلاح ضيعته واشترى اراضي جديدة شرقي نهرالفولجا . حتى انه بات يمتلك ستة عشر الف فدان من الارض . وكانت حياته تجري على نمط مألوف . كان هناك في روسيا عشرات من النبلاء الذين يقامرون ويسكرون ويتصلون بفتيات في شبابهم ، والذين يتزوجون وينجبون قطيعا من الاطفال والذين يستقرون في مقاطعاتهم ، ويشرفون على املاكهم ، ، ويمتطون الجياد ويصيدون . كما كان هناك عدد غير قليل يشارك تولستوي مبادئه المتحررة ، ويألم لجهل الفلاحين ، وفقرهم المدقع ، والبشاعة التي يعيشون فيها ويسعون الى تحسين مصيرهم والشيء الوحيد الذي ميز تولستوي عنهم هو انه كتب في هذه الفترة روايتين من اعظم الروايات التي ظهرت في العالم هما «الحرب والسلام » و « انا كارنينا » . أما كيف حدث هذا ، فهو لغز يتعذر تفسيره مثلما يتعذر تفسير كيف الف ابن احد ملاك سسيكس الخاملين ووريثه قصيدة « اغنية للريح الغربية » .

ويبدو ان سونيا تولستوي كانت جذابة في شبابها . فقد كانت رشيقة القوام جميلة العينين ، اما انفها فكتنز بعض الشيء ، وكان شعرها اسود لامعا . وكانت تفيض حيوية ومرحا ، وكان صوتها عذب الرنين . وظل تولستوي ، لفترة طويلة ، يحتفظ بمفكرة يسجل فيها لا اماله وافكاره ، وصلواته وتأنيب نفسه فحسب وانما كانيسجل فيها ايضا خطاياه الجنسية وغير الجنسية . واثناء فترة الخطوبة ، ورغبة منه في الا يخفي شيئا عن زوجته المستقبلة اعطاها يومياته لتقرأها . وكان ان صدمت صدمة بالغة ، ولكنها بعد ان قضت ليلة مؤرقة ذرفت فيها الدمع اعادت اليه المفكرة وصفحت عنه. لقد صفحت عنه ، ولكنها لم تنس . وكان الاثنان عاطفيين بصورة حادة ، وكانا يتمتعان بما يعرف بزخارة الشخصية . ومعنى هذا بوجه عام ان الشخص من هذا الطراز له بعض الصفات غير الحميدة . وكانت الكونتيسة امرأة قاسية ، محبة للامتلاك وغيورة ، وكان تولستوي خشنا غير متسامح. وكان يصر على ان ترضع اطفالها بنفسها ، ولقد قبلت هذا عن طيب خاطر ، ولكن حدث عند ميلاد احد اطفالها ان نضب ثدياها مما اضطرها الى ان تعهد بالطفل الى مرضعة ، واذا بتولستوي يثور عليها دون وجه حق. وكانا يتشاجران من حين لاخر ثم يتصافيان. وكان كل منهما يحب الاخر حبا جما . وكان زواجهما سعيدا بوجه عام . واشتغل تولستوي بجد وراح يثابر في الكتابة . وكثيرا ما كان يصعب قراءة خطه ، لكن الكونتيسة التي كانت تقوم بنسخ-اصول كتاباته كلما اعد جزءا منها صارت ماهرة جدا في فك رموزه ، بل لقد صارت قادرة على تخمين معنى ملاحظاته التي يدونها بسرعة وجمله غير المتكلمة . ويقال انها نسخت رواية الحرب والسلام سبع مرات.

وفيما يلي ما كتبه البروفسير سيمونز Simons في وصف يوم من ايام تولستوي : « التأم شمل العائلة امام مائدة الافطار ، واضفت نكات رب البيت ومزاحه على الحديث بهجة وحيوية . وفي النهاية ينهض مرددا : والان حان وقت العمل ، ويختفي في حجرة مكتبه حاملا معه في العادة كوبا من الشاي الثقيل . ولم يكن هناك من يجرؤ على ازعاجه . وعندما يغادر مكتبه بعد الظهر بقليل قائما ليتريض ، ومعنى ذلك عادة السير على الاقدام ، او ركوب الخيل. ويعود في الساعة الخامسة ويأكل بشراهة . وعندما يشبع جوعه يسلي كل الحاضرين بحديثه الحي عن أي تجربة صادفها خلال نزهته . وبعد الغداء يعود الى مكتبه ليقرأ وفي الثامنة ينضم الى العائلة وبمن قد يكون هناك من الزوار بحجرة الجلوس ليتناول الشاي وكثيرا ما تكون هناك موسيقى او قراءة بصوت عال او العاب للاطفال »(1) .

★

كانت حياة مليئة بالعمل، مجدية وهانئة ، ولم يكن هناك من سبب يحول دون ان تسير على هذا النهج الهنيء لعدة سنوات قادمة ، سونيا تنجب الاطفال وترعاهم وتشرف على المنزل ، وتساعد زوجها في عمله، وتولستوي يركب الخيل ويصيد ويشرف على ضياعه ويؤلف الكتب. وكان يقترب من عامه الخمسين . وهي فترة خطيرة للرجال . ذلك ان الشباب يكون قد ولى ، ويتطلع الشيوخ الى الوراء ويحتمل ان يتساءلوا : ما الذي حققوه في حياتهم ؟ ويتطلعون الى الامام، ويلوح لهم خريف العمر ، وساعتها قد يقشعرون من المستقبل . وقد كان هناك شبح يطارد تولستوي طوال حياته – ذلك هوالخوف من الموت. والموت مصير الناس كافة ، ومعظمهم لديهم من رجاحة العقل ما يمنعهم من التفكير فيه ، الا في لحظات الخطر او المرض الشديد . غير انه كان يرى في الموت مرضا لا يبرحه .. وفيما يلي ما جاء بكتابه المسمى « اعترافات » Confessions حيث يصف حالته الذهنية في ذلك الحين :

« منذ خمس سنوات بدأ ينتابني شيء غريب . في بداية الامر مرت بي لحظات من الحيرة والقلق ، وكأني لا أعرف كيف اعيش او ما الذي يمكن ان افعله ، وشعرت بالضياع واصبحت مكتئبا . غير ان هذه الغمة انكشفت ، وسارت الحياة بي سيرها الاول . لكن لحظات الحيرة اخذت تكثر من زيارتي وبنفس الصورة دائما . وكانت تتمثل لي دائما في هذه الاسئلة : ما جدوى هذه الحياة ؟ ما هي غايتها؟ وشعرت أن ما كنت اقف عليه قد انهار ، وانه لم يعد هناك ما أقف عليه . الاشياء التي كنت اقتات بها لم تعد موجودة ، ولم يعد امامي ما اقتات به . واصيبت حياتي بالقلق . كان في مقدوري ان اتنفس وآكل واشرب وانام ، ولم يكن امامي الا ان افعل ذلك ، ولكن لم تكن هناك حياة، اذ لم تكن هناك رغبات استطيع اعتبار تحقيقها امرا معقولا».

(1) ليو تولستوي – تأليف ارنست ج. سيمونز .

« وقد لحقت بي كل هذه الكوارث في وقت كنت محاطا فيه بكل ما يمكن اعتباره حظا سعيدا للغاية ، فلم اكن قد بلغت الخمسين،وكانت لي زوجة صالحة تحبني واحبها ، وابناء نجباء ، وضيعة واسعة تنمو وتتقدم دون جهد كبير مني ... وكان الناس يمتدحونني وكان من الممكن ان ازعم ـ دون كثير من خداع النفس ـ اني أصبحت ذا اسم مشهور ... وكنت اتمتع بقوة في العقل والجسد ندر ان اجدهما عند اندادي من الرجال ، فمن الناحية الجسمانية كان في مقدوري ان اجاري الفلاحين في سرعتهم في الحصاد ، ومن الناحية الذهنية كان في مقدوري ان استمر في العمل ثماني ساعات او عشر ساعات متصلة دون ان يكون لهذا الجهد عاقبة وخيمة » . « وتمثلت لي حالتي الذهنية بالطريقة التالية : ان حياتي ما هي الا نكتة غبية شريرة جعلني شخص ما هدفا لها » .

وعندما كان لا يزال صبيا كف عن الايمان بالله ، ولكن فقدانه للعقيدة جعله شقيا برما ، اذ لم تكن لديه النظرية التي تمكنه من فهم لغز الحياة . وكان يسأل نفسه « لماذا أعيش وكيف ينبغي لي ان اعيش ؟ » ولم يعثر على جواب . ثم انتهى مرة اخرى الى الايمان بالله ولكن بالتفكير المنطقي ، وذلك امر غريب حقا على رجل عاطفي المزاج ، وقد كتب يقول : « اذا كنت موجودا فلا بد ان هناك علة لوجودي ولا بد ان تكون هناك علة للعلل . وهذه العلة الاولى لجميع العلل هي ما يسميه الناس بالله » . وهذا البرهان من اقدم البراهين التي تثبت وجود الله . ولم يكن يؤمن باله خاص ، كما لم يكن يؤمن ، في ذلك الحين في الحياة بعد الموت ، وان كان فيما بعد ـ عندما انتهى الى ان النفس جزء من الابدية ـ بدا له أن من غير المعقول ان تفنى النفس بفناء الجسد . وظل فترة متعلقا بالكنيسة الروسية الاورثوذكسية ولكنه صدم اذ وجد ان حياة علمائها لا تتفق ومبادئهم ، ووجد ان من المستحيل ان يؤمن بكل ما يطالبونه بالايمان به . كان على استعداد لان يقبل فقط ما هو حق بمعناه البسيط الحرفي. وبدأ يلتصق بالمؤمنين بين اواسط الفقراء والبسطاء والاميين وكلما تأمل حياتهم زاد ايمانه بان هؤلاء الناس بالرغم من ظلمة خرافاتهم يتمتعون بايمان حقيقي يعتبر ضرورة لهم ، ولهم وحدهم ، ذلك لانه يعطي لحياتهم معنى ويجعل العيش ممكنا لهم .

ومضت سنوات قبل ان يصل الى تحديد نهائي لارائه ، وكانت سنوات تأمل ودراسة ومن الصعب تلخيص هذه الاراء تلخيصا مختصرا ووافيا في نفس الوقت وانا لا احاول ان افعل ذلك الا بعد تردد . بعد ان رفض تولستوي الطقوس الدينية لانها لا تقوم على اساس من تعاليم المسيح ولا تجدي الا في طمس الحقيقة ، وبعد ان رفض العقائد التي تتضمن مبادىء المسيحية باعتبارها هراء ظاهرا واهانة للذكاء البشري ، وانتهى الى الاعتقاد بأن الحقيقية لا تكمن الا في كلمات يسوع المسيح ، وآمن ان جوهر تعاليمه يرتكز في الامر التالي : « لا تقاوم الشر » وقرر ان الوصية « لا تقسم ابدا » لا تنطبق على القسم العادي فقط وانما على كافة انواع القسم ايضا سواء القسم الذي يؤديه الشاهد او القسم الذي يؤديه الجنود . اما الامر « احبوا اعداءكم ، باركوا لاعنيكم » فيحرم على الرجال محاربة أعداء الوطن او الدفاع عن النفس حين التعرض للهجوم . وكان الاعتقاد برأي معناه في نظره العمل بمقتضاه فهو اذ انتهى الى ان جوهر المسيحية هو الحب ، والتواضع ، وانكار الذات ومقابلة الاساءة بالمعروف ، أحس بان لزاما عليه ان ينكر متع الحياة ، وان يعمل ويتواضع ويتعذب ويرحم .

واصرت سونيا تولستوي ، وهي من اتباع الكنيسة الارثوذكسية الاتقياء على ان يتلقى اولادها تعليما دينيا ، وراحت بكل وسيلة تؤدي ذلك في تلك الرقعة التي شاءت العناية الالهية ان تضعها فيها . ولم تكن سونيا امرأة مغرقة في الروحانية ، انها لم تجد لذلك الوقت الكافي ، خاصة وقد انجبت مثل هذا العدد الكبير من الاطفال، وربتهم بنفسها واشرفت على تعليمهم التعليم السليم ، وادارت منزلا كبيرا . ولم تفهم نظرة تولستوي المتغيرة ولا تعاطفت معها ، ولكنها تقبلتها في تسامح كاف . ولكنها انزعجت مع ذلك عندما تغير سلوك تولستوي نتيجة لتبدل قلبه ، وتضايقت ولم تتردد في اظهار ضيقها. والان ، وقد رأى تولستوي ان من واجبه الا يستهلك جهد الاخرين الا في اضيق الحدود ، صار يوقد موقده بنفسه ، ويجلب الماء ويغسل ثيابه بنفسه . وجلب اسكافيا ليعلمه كيف يصنع الاحذية بعد ان تسلطت عليه فكرة كسب قوته بعرق جبينه . وكان يعمل مع الفلاحين في ياسنايا بوليانا يحرث معهم ويجر العربات حاملا الحصاد ويقطع الاخشاب ، ولم توافق الكونتيسة على ذلك فقد بدا لها انه يبذل من الصباح حتى المساء مجهودا جسمانيا لا نفع فيه ، مجهودا ، لا يقوم به الفلاحون انفسهم اللهم الا صغار السن منهم . وقد كتبت اليه تقول : « ستقول بالطبع ان العيش على هذا النهج يتفق ومعتقداتك، وانك تجد متعة في ذلك . تلك مسالة اخرى وليس امامي الا ان اقول: متع نفسك ، ومع ذلك يؤلمني ان تضيع هذه الطاقة الذهنية في شق الخشب ، واشعال الساموفار وصنع الاحذية ـ وجميعها اعمال ممتازة في ساعات الراحة او من اجل تغيير العمل ، ولكنها ليست كذلك اذا اتخذت كمهنة خاصة » ها هي تتكلم كلاما معقولا . كان من الحماقة ان يفترض تولستوي ان العمل اليدوي انبل في أي ناحية من العمل الذهني وحتى اذا كان يعتقد ان من الخطأ تاليف روايات يطالعها العاطلون ، الا اننا لا نكاد نصدق انه لم يعثر على عمل افضل من صناعة الاحذية التي لم يكن يجيد صنعها ، والتي لم يستطع الناس الذين منحهم اياها ان ينتعلوها . واعتاد على ارتداء ملابس الفلاحين ، واصبح قذرا وغير مهندم . وهناك قصة تحكي كيف دخل ذات يوم ليتناول طعام العشاء بعد ان قام بحمل السماد ، فقد بلغ من بشاعة الرائحة التي دخل بها انهم اضطروا الى فتح النوافذ. وهجر الصيد الذي كان مغرما به للغاية واصبح نباتيا حتى لا تذبح الحيوانات وتقدم على المائدة . لقد ظل لسنوات عديدة يشرب الخمر باعتدال كبير ، غير انه امتنع عنها نهائيا ، وفي النهاية وبعد نضال مرير مع نفسه كف عن التدخين .

وكان الاطفال في هذه الاثناء يشبون عن الطوق ، واصرت الكونتيسة على ان تنتقل الاسرة الى موسكو في الشتاء من اجل تعليم الاطفال ، ومن اجل تانيا ابنتها الكبرى التي بدأت تنضج . وكان تولستوي يكره حياة المدن ، ولكنه استسلم تحت اصرار زوجته. وفي موسكو افزعه الفارق الذي لمسه بين غنى الاغنياء وفقر الفقراء. وكتب يقول ـ « لقد شعرت ولا زلت وسأظل اشعر بانه طالما كان لدي فائض من الطعام بينما لا يملك البعض شيئا منه ، واني امتلك معطفين وغيري لا يملك آي معطف ، فاني بذلك اشترك فيجريمة تتكرر دوما». وكان من العبث ان يقول له الناس انه كان هناك اغنياء وفقراء دائما ، وان هذا سيحدث دائما ، فقد شعر ان ذلك امر غير سليم ، وبعد ان زار ملجأ لايواء المعوزين ليلا ولمس بشاعته ، شعر بالخزي اذ يذهب الى منزله ويتناول عشاء من خمسة اصناف ، يقدمه خادمان بملابسهما الرسمية ورباط العنق والقفاز الابيض . وحاول ان يمنح المال للمعوزين الذين يلتمسون عنده المعونة ، ولكنه انتهى الى ان المال الذي يأخذونه بتملقهم له يضر اكثر مما ينفع . وقال ـ « ان المال اثم . ولذا فان من يعطي مالا يرتكب اثما » . ولم يمض وقت طويل الا وقد أصبح يجزم بان الامتلاك امر مناف للاخلاق وان ـ من الخطأ استمتاع المرء بممتلكات . وبالنسبة لرجل كتولستوي ، كانت الخطوة التاليةواضحة. لقد قرر ان يتخلص من كل ما يمتلكه ، ولكنه اشتبك هنا في صراع عنيف مع زوجته ، التي لم تكن ترغب فيان تصبح شحاذه او تترك اولادها معدمين . وهددته باللجوء الى المحاكم لاعلان عجزه عن ادارة شؤونه ، وبعد جدال لا يعرف الا الله مدى عنفه وافق على ان تؤول ممتلكاته اليها . وقد رفضت هذا العرض ، وفي النهاية قسم الممتلكات

بينها وبين الاولاد . وفي اكثر من مناسبة ـ خلال الاعوام التي استغرقها الخلاف ـ غادر البيت ليعيش وسط الفلاحين ، ولكنه قبل ان يمضي بعيدا كان يجد نفسه مشدودا ثانية الى البيت بسبب الالم الذي يعرف انه يسببه لزوجته . واستمر يعيش في ياسنايا بوليانا، وبالرغم من تألمه لمظاهر الترف الذي يحيط به ـ وهو ترف متواضع للغاية ـ الا انه جنى منه ثروة . واستمرت الاحتكاكات . ولم يوافق على التعليم التقليدي الذي كانت الكونتيسة توفره لاولادهما . ولم يستطع ان يغفر لها وقوفها ضده لمنعه من التصرف في ثروته كما يريد.

وعاش تولستوي بعد هذا التحول ثلاثين سنة . ولا يسمح لي المجال هنا بأن اتناول هذه الفترة الطويلة بالتفصيل . وانا مضطر الى حذف الكثير مما له اهمية في حد ذاته . لقد اصبح تولستوي شخصية كبرى ، فالناس لم تعرفه على انه اعظم كاتب في روسيا فحسب ، وانما عظمت شهرته في انحاء العالم كروائي ، ومعلم، واخلاقي . وانشئت المستعمرات التي اراد اصحابها ان يعيشوا وفقا لمبادئه . واحسوا بالاسى عندما حاولوا تطبيق مبدأه الخاص بعدم المقاومة ، وقصة مغامراتهم الفاشلة مفيدة ومضحكة معا . ونتيجة لطبيعة تولستوي المتشككة ، وجداله العنيف ، وعدم تسامحه، واعتقاده العلني بأن من يختلف معه فانما بدافع من بواعث دنيئة ، كان اصدقاؤه يعدون على اصابع اليد ، ولكن عندما تضاعفت شهرته، وفد على ياسنايا بوليانا جمع من الطلاب ، والحجاج الذين يزورون بقاع روسيا المقدسة ، والسياح والمعجبون والاتباع فقيرهم وغنيهم ، النبيل منهم والعادي .

وكانت سونيا تولستوي ، كما ذكرت ، غيورة محبة للامتلاك ، كانت تريد دائما احتكار زوجها ، وقد قاومت غزو الغرباء لمنزلها. وكان امتحانا عسيرا لصبرها . وكتبت تقول ـ « بينما يتحدث هو للناس عن كل مشاعره العذبة ، ويغرق في التحمس لنفسه يظل يعيش كما كان يعيش ، مغرما بالطعام وبركوب دراجة ، وبالخيل ، وباشباع شهوته » . وفي مناسبة اخرى كتبت في يومياتها تقول « لا اتمالك الا ان اشكو لان كل هذه الاشياء التي يمارسها من اجل اسعاد الناس تعقد الحياة بصورة يصعب علي معها ان اعيش . فكونه نباتيا معناه اضطرارنا الى طهي طعامين للغداء مما يسبب زيادة في النفقات ومزيدا من الجهد البشري ، ومواعظه عن الحب والخير ادت الى عدم اكتراثه بعائلته وتطفل كل انواع الرعاع على محيطنا » .

وكان من اوائل الذين شاركوا تولستوي اراءه شاب يدعى شيرتكوف ، وهو ثري ، وكان يعمل ضابطا بالحرس ، لكنه استقال من منصبه عندما اقتنع بمبدأ عدم المقاومة . وكان رجلا مخلصا مثاليا ومتحمسا ، ولكنه كان يميل الى السيطرة ، وكانت لديه قدرة فريدة على فرض ارادته على الاخرين ، ويذكر ايلمر مود Aylmer Maud عنه ان كل من اتصل به صار له أداة او تشاجر معه او اضطر الى الفرار منه . وانبثقت علاقة وثيقة بينه وبين تولستوي ، واستمرت حتى وفاة الاخير ، وكان له نفوذه على تولستوي مما اثار حفيظة الكونتيسة.

وبينما بدت اراء تولستوي متطرفة في نظر اصدقائه كان شيرتكوف يحثه دائما على المضي الى ابعد من ذلك ، وعلى تطبيقها بمزيد من الصرامة . ولقد بلغ من انشغال تولستوي بتطوره الروحي انه اهمل مقاطعاته ، وكانت النتيجة انه بينما كان من الممكن ان تدر حوالي ثلاثمائة الف دولار كل عام ، لم تات باكثر من ٢٥٠٠ دولار . وكان من الواضح ان ذلك لا يكفي للانفاق على البيت وتعليم هذا الحشد من الاطفال . واغرت الكونتيسة زوجها ان يمنحها حقوق نشر كافة مؤلفاته التي كتبها قبل سنة ١٨٨١ واقترضت بعض المال وبدأت مشروعا لحسابها لنشر كتبه . واثمر المشروع جدا لدرجة انها استطاعت ان تغطي ديونها . وكان من الواضح ان الاحتفاظ بحقوق انتاج تولستوي الادبي لا يتفق وعقيدته بأن الملكية اجراء لا اخلاقي ، فلما نجح شيرتكوف في السيطرة على تولستوي حثه على ان يعلن بان كل ماكتبه منذ عام ١٨٨١ هو ملك شائع للجمهور يستطيع من يشاء ان ينشره.

وكان هذا كافيا ليثير غضب الكونتيسة ، لكن تولستوي ذهب الى ما هو ابعد من هذا ، لقد حثها على ان تتنازل عن حقوقها في كتبه الاولى ، وكان من بينها بالطبع الروايات الرائجة جدا ، وهذا ما رفضته الكونتيسة رفضا باتا . كانت حياتها وحياة اسرتها تتوقف على هذه الحقوق . واعقب ذلك خلافات حادة طويلة . ولم تدعه سونيا وشيرتكوف ينعم بالسلام. كان موزع النفس بين مطالب متضاربة لا يستطيع دحض أي مطلب منها .

في عام ١٨٩٦ كان تولستوي قد بلغ الثامنة والستين من عمره. وكان قد مضى على زواجه اربعة وثلاثون عاما . وكبر معظم اولاده، وكانت ابنته الثانية في طريقها الى الزواج ، اما زوجته التي كانت قد بلغت الثانية والخمسين فقد تورطت في امر شائن وهو وقوعها في حب رجل يصغرها بسنوات عدة ، وهو مؤلف موسيقي يدعى « تاناييف » ، وصدم تولستوي وشعر بالخجل والسخط . والى القارىء هذا الخطاب الذي كتبه لها ـ « ان صلتك الوثيقة بتانأييف تشعرني بتقزز ، وانا لا استطيع ان اصبر عليها في هدوء . ولو مضيت اعيش معك على هذا النحو فلن افلح الا في تقصير حياتي وتسميمها . لقد مضى علي عام وانا لا اعيش على الاطلاق . وانت تعرفين هذا. لقد ذكرت لك هذا وانا في اشد حالات الضيق ، وكنت استعطفك. وفي الاونة الاخيرة جربت الصمت . لقد جربت كل طريقة ولا من جدوى . ان العلاقة الوثيقة مستمرة واستطيع ان اقول انها قد تسير على هذا النحو حتى النهاية . وانا لم اعد اطيق هذا . وواضح انك لا تستطيعين فصم عراها ، لم يبق غير شيء واحد ـ ان ننفصل. ولقد حزمت امري على ذلك . ولكن ينبغي ان ابحث عن افضل طريق لانجاز هذا الامر . واعتقد ان افضل شيء بالنسبة لي هو السفر الى الخارج. سوف نفكر في افضل الطرق . شيء واحد مؤكد ـ وهو اننا لا نستطيع المضي على هذا النحو » .

ولكنهما لم ينفصلا ، وانما ظل كل واحد منهما يحيل حياة الاخر الى شيء لا يطاق . وطاردت الكونتيسة المؤلف الموسيقي الشاب بجنون امرأة مسنة عاشقة ، وربما أطربه ذلك في بداية الامر ، ولكنه سرعان ما ضاق بعاطفة لا يستطيع مبادلتها ، عاطفة تجعله موضع سخرية . واكتشفت في النهاية انه يهرب منها ، وانه يعمل على تجنبها . وفي النهاية تهجم عليها علنا مما احزنها للغاية . وبعد مضي فترة قصيرة انتهى تفكيرها الى ان تاناييف كان « بليدا خشنا في الجسم والروح » وانتهى عهد العلاقة الشينة.

وكان الخلاف بين الزوج والزوجة قد اصبح في ذلك الحين امرا شائعا ، وكان مما يحز في نفس سونيا ان يقف تلاميذه، وقد اصبحوا الان اصدقاءه الوحيدين ، في صفه ، وان يقفوا منها موقفا عدائيا لانها منعته من العمل كما كان ينبغي له في نظرهم . ولم يجلب له تحوله سعادة تذكر ، لقد افقده اصدقاءه ، وبث الفرقة بين افراد عائلته ، واحدث انشقاقا بينه وبين زوجته. ولامه اتباعه على استمراره في حياته الرخية . والحق انه كان يشعر بانه جدير باللوم . وكتب في يومياته « والان ، وانا اخطو اليوم الى عامي السبعين ، أحن بكل ما في روحي من عنفوان ـ الى الهدوء والوحدة ، وبالرغم من اني لا انشد التناغم الكامل الا اني لا أنشد شيئا أفضل من ذلك التناقض الصارخ بين حياتي ومعتقداتي وضميري ».

وانهارت صحته . واصيب خلال العشر السنوات التالية بأمراض مختلفة ، وقد بلغ من شدة احدها ان شارف تولستوي على الموت. وقد وصفه غوركي ، الذي عرفه في هذه الفترة ، بانه نحيف جدا وضئيل ورمادي اللون ، غير ان عيناه صارتا اشد حدة ، ونظراته اكثر نفاذا . وملات التجاعيد العميقة وجهه . وكانت له لحية طويلة بيضاء مشعثة الشعر . أصبح تولستوي عجوزا. وكان قد بلغ الثمانين من عمره. وانقضى عام اعقبه اخر ، وبلغ الثانية والثمانين . وكان ينهار بسرعة،

ـ التتمة على الصفحة ١٢٦ ـ

مصطلح «الرواية» وتطور مفهومه العربي

بقلم عدنان بن ذريل

حرص المعلم بطرس البستاني في ـ محيط المحيط ـ الذي اعتمد فيه على ـ المحيط ـ للفيروزابادي ، بصورة خاصة ، على تسجيل الالفاظ المستحدثة ، في شتى المجالات ، ومدلولاتها المختلفة فيها ، وقد طبع قاموسه عام ١٨٧٠ م. في بيروت ، ورغم ذلك لا نجد في مادة«روى» في قاموسه ، أي ذكر للمدلول الاصطلاحي الجديد ، الذي بدأت تكتسبه الرواية ، آنئذ ، وانما اكتفى فيه بمدلولاتها الاصطلاحية القديمة، مع العلم انه كانت له فيما بعد يد ، وفضل ، في خدمة الفن القصصي ، والروائي ، والمنافحة عنهما ..

في ـ محيط المحيط ـ لغة ، روى الحديث يرويه رواية ، حمله، ونقله .. والراوي اسم فاعل ، وعند المحدثين ناقل الحديث بالاسناد، الجمع راوون ، ورواة ، والذي يروي الحديث ، او الشعر ، يقول هو راوية فلان ، أي يروي حديثه ، وشعره ، والتاء فيه للمبالغة ، لا للتأنيث، والرواية النقل ، وفي عرف الفقهاء ما ينقل من المسألة الفرعية ، من الفقه ، سواء كان من السلف او الخلف . المصدر ج ١ ـ ص ٨٤١ ـ ٨٤٢ ..

وهذه المدلولات اللغوية ، والاصطلاحية هي نفسها ما نجد في القواميس القديمة ، التي كان محيط المحيط ينقل عنها .. ويهمنا منها عملية النقل ، أي الرواية ، رغم ان هذه العملية ظلت تدل في حدود المصطلح الادبي على نقل الحديث ، او الاشعار ، وفي حدود المصطلح الفقهي ، المسائل الفرعية ..

ذلك ان العرب القدامى كانوا يتناقلون الاخبار ، والاشعار،والمعارف، والعلوم ايضا ، بواسطة الحفظ ، ثم التسميع ، فيسندونها الى قائليها ثم الى رواتها بأسناد ، يثبتونه لها ، كما ان ادبهم الاول عاش على النقل فترة من الزمن ، يرويه شاعر عن شاعر ، او اديب عن اديب ، وغالبا ايضا ما يكون راوي الشعر ، شاعرا ، فيقدم لمدرسة استاذه دفعة الى الامام ، على نحو ما نجد ، مع أوس بن حجر ، وتلميذه زهير بن أبي سلمى ، ثم الحطيئة .. وقد ظل للرواة دورهم الهام ، والكبير في نقل الادب ، والاخبار ، والاشعار ، ثم اخذ المؤلفون الادباء ، واللغويون، والنحويون يجمعون اخبار الادب ، واشعار الشعراء ، فاثبتوا ما سمعوه، وما تناقله الرواة ، واثبتوا اسناده ، وذلك بحكم عملية النقل ، والتدوين التي يعايشونها ، وبحكم حرصهم على الضبط ، والصدق ، مجاراة للدقة المنهجية التي شملت تدوين كافة العلوم الاسلامية آنئذ ..

ولكن !. هل مدلول النقل ، هو النواة للمدلول الفني الحديث للرواية اليوم ؟

لا مدلول اليوم ، للنقل في مصطلح رواية ، والمؤلف الروائي اليوم، في ترسمه الواقع ، ونقله عن الحياة يستمد مدلول عمله ، ليس من هذا الترسم للواقع ، وانما يستمده من استعمال متاخر ، ومتاخر جدا للرواية ، وهو الاستعمال الشعبي الذي جعل الرواية مرادفة للحكاية، او القصة ...

الاسناد الادبي في التراث القديم ، نجده في كتب الادب الاولى ، نجده مثلا في الاغاني ، ولكن كان يكفي في حكايات القصاصين الشعبيين المتاخرين عبارة ، قال الراوي ، او قفلة ، العهدة على الراوي .. على نحو ما نجد ذلك في السير والقصص التي وصلتنا عن عنترة ، والمهلهل، ومجنون ليلى ، وبني هلال ، والزيناتي ، وسيف بن ذي يزن ، وغيرهم، ونتيجة لهذا التهاون المنهجي في هذه السير ، والقصص ، اختلفت الروايات فيها ، عن الرواية الاصلية التي نجدها في الاغاني ، مثلا، او بعض كتب الادب ، او المنقولات التاريخية ، القديمة ..

الراوي هنا أصبح ، بالدرجة الاولى ، هو القصاص ، ثم بالدرجة الثانية ، الذي ينقل الاخبار المروية ، او الاشعار المروية ايضا .. فالقيمة الاصطلاحية اذن ، انتقلت الى العمل القصصي نفسه ، بعد ان كانت لعملية النقل ، والعمل القصصي المروي ، صار يطلق على الاسمار، والقصص ، والحكايات المختلفة ، التي لاخبار الملوك والقواد، والتجار ، والعشاق ، والشعراء ، والظرفاء ، والمتسكعين ، وغيرهم ..

وليس يخفى ان مادة ـ قص ـ ومفردات يقص ، وتقص ، وقصص، هي التي ، في الاساس كانت موضع استهلاك القرآن الكريم ، والمفسرين، والشراح ، وذلك في سور مختلفة ، قامت على القصة الدينية ، في حين مادتا ـ خبر ، وحدث ـ كانتا قوام اللغة الاصطلاحية للنقل القصصي، والاخباري ، فمثلا ، الاضافات القصصية على النواة القصصية لالف ليلة وليلة ، وهي النواة المترجمة لـ ـ هزار أفسانه ـ كانت بالفعل هذه الاخبار ، التي استقيت من كتب الادب ، مثل اخبار ابي نواس ، او اخبار الموعظة ، والردع .

وتقول الدكتورة سهير قلماوي ، في ـ الف ليلة وليلة ـ مصر، ١٩٤٣ ، في ذلك : ـ «الاضافة اتخذت صورا متعددة ، اولا صورة هذه الاخبار المنقولة نقلا عن كتب الادب التي نجدها في مجموعتين هامتين في الكتاب ، المجموعة الاولى التي تنسب لابي نواس صاحب الخبر الاول فيها ، والمجموعة الثانية التي وضعت تحت عنوان « قصص تتضمن عدم الاغترار بالدنيا ـ والتي نجدها مبعثرة في جملة اماكن في الكتاب، في الجزء الثاني ، والثالث خاصة . ـ (ص ٩٣).

وعلى كل حال ، الاستعمال الحديث للرواية ، في نظرنا ، جاء من الاستعمال الشعبي الشائع ، الذي اطلق تجاوزا على هذه السير، والحكايات ، والقصص ، والاخبار.. والتي تتوقلت بدون اسناد، ورويت، ووصلت جمهور المقاهي الشعبية ، ودارسي الادب الشعبي ، على عهدة الراوي ..

وقد كان الرواد الاوائل للقصة ، والرواية ، والمسرح عندنا ، يستعملون مصطلح ـ رواية ـ بمعنى واحد ، وذلك للدلالة على عمل فني ، ادبي قائم على السرد ، او التشخيص ايضا في المسرح ، الغاية منه التسلية ، او الاطراب اذا لحن ، وقدم على المسرح ، الى جانب غايته الادبية ، والفكرية المحدودة آنئذ ..

اما جمهور الناس فكان يرى في القصة مجرد تسلية عابرة ، والدليل على ذلك عناوين المجلات الاولى التي عنيت بالقصة .. مثل : « سلسلة الفكاهات ، في اطايب الروايات » لنخلة قلفاط سنة ١٨٨٤ ، و «ديوان الفكاهة » لسليم شحادة ، وسليم طراد ، سنة ١٨٨٥ ، و « الفكاهة » لديمتري نقولا في مصر ، و «الفكاهات العصرية » سنة ١٩٠٨ .. «القصة في سورية ، لشاكر مصطفى ، ص ٧١ .. » .

ولكن الجمهور ، المثقف او المتوسط الثقافة ، اخذ يعنى اكثر فاكثر بالفن القصصي ، والمسرحي ، فتكسب الرواية ، والمسرحية ايضا،

مريدين وعاملين في الحقل الفني لهما ، وتصدران للشعب ، كما تصدر مجلات خاصة بالرواية ، علاوة على ان كافة الصحف ، والمجلات كانت تفتح صدرها للتأليف القصصي ، الروائي آنئذ .. ومن هذه المجلات والصحف الخاصة بالرواية : « منتخبات الروايات » لاسكندر كركور سنة ١٨٩٤ ، و « الروايات الشهرية » ليعقوب الجمال سنة ١٩٠٢ و « مسامرات الشعب » لخليل صادق سنة ١٩٠٥ ، وسلسلة الروايات العثمانية ، لجرجي دهان سنة ١٩٠٨ ، و « حديقة الروايات » لشركة نشر الروايات سنة ١٩٠٩ ، و « الروايات الجديدة » لنقولا رزق الله سنة ١٩٠١ ، و «السمر » لقيصر الشميل سنة ١٩١١ ، و «الروايات الكبرى » لمراد حسيني سنة ١٩٤١ ، وغيرها . « المصدر نفسه ، ص٦٤ – ٦٥ .. » .

وكلنا قرأ المقالة الشهيرة التي دبجها الفنان ، والمؤلف المسرحي سليم النقاش في « فوائد الروايات ، والتياترات » ، وتحدث فيها على الخصوص عن عمه مارون النقاش رائد المسرح العربي ، واللبناني ،وكيف اضطر الى ادخال الشعر ، والطرب ، والغناء ، على مسرحه من أثر عزوف الناس عنه ، وعدم اهتمامهم به ، لعدم معرفتهم بمنافعه. الجنان. المجد ٥ – سنة ١٨٧١ .

هذه الفترة الاولى من حياة الرواية العربية ، والتي كانت تقصد المسرح العربي ايضا ، استهلكت مصطلح – رواية – استهلاكا تاما في مدلولات فنية ، يتضح يوما اثر يوم فحواها ، فاطلقت على القصة عامة ، وعلى القصة الطويلة ، او الرواية بلغة اليوم ، وعلى المسرحية على السواء ..

في المجال الروائي مثلا ، نجد القساطلي ، الذي نشر في الجنان عدة روايات متسلسلة ، يذكر في ختام « مرشد وفتنة » : – فارجو مكارم اخلاق المطالعين اسبال ذيل المعذرة عما وقفوا عليه بهذه «الرواية» من الاغلاط ، والسقطات الصادرة عن ضعف المؤلف – الجنان سنة ١٨٨٢ ص ٣٨٣ او يقول ايضا : – وهنا انتهى ما اردت تعليقه بهذه «الرواية» المبتدعة عن احوال العرب ، وادابهم ، وعوائدهم ، ومشاربهم ، وحبهم ، وافراحهم ، ومآسيهم – نفس الصفحة ..

ونجد شكري العسلي الذي كان ينشر في المقتبس نتاجه القصصي ، يقول في روايته « فجائع البائسين » : – تشبه في بعض مضامينها «رواية» البؤساء ، لاستاذ الفصاحة والادب حافظ افندي ابراهيم ، وان كان بين «الروايتين» فرق في الاسلوب ، وكيفية الاداء . – المقتبس المجلد ٢ سنة ١٩٠٧ . ص ٥٠

ونسمع أثرها محمد كرد علي ، يلوم العرب المحدثين على تقصيرهم في التأليف الروائي ، والمسرحي على السواء ، والمدلولان يقصدهما تعبير رواية ، فيقول :

– ثم ان العرب ما زالوا مقصرين في حلبة القصص التمثيلية تقصيرهم في وضع القصص والروايات ، والواجب ان تكون ، الا قليلا من تأليف ابنائنا امثال زيدان ، حداد ، تيمور ، أسعد الحكيم ، واضرابهم ممن جمعوا في رواياتهم الى جودة الفكر ادبا جما.. نعم اننا مقصرون في تأليف الروايات التمثيلية ، اكثر من جميع الامم المتمدنة فيما احسب ، وحاجتنا شديدة الى قصص اجتماعية ، اصلاحية ، تهذيبية ، منقحة ، على مثال الغربيين ، ولكن لا بالكثرة التي صارت اليها عندهم ، بحيث كادت تنسى كل ما يقال له ادب . – « الهلال مجلد ١ ج ٣٥ ص ٥٧٦ سنة ١٩٢٦ » ويراجع القصة في سورية ، لشاكر مصطفى ..

الاستعمال في هذه الامثلة المختلفة صريح الدلالة على هذا النوع الادبي الجديد القائم على السرد ، والتحليل ، والذي يهدف الى نقل العادات ، او تصوير جوانب الحياة ، او التهذيب ، والاصلاح ، ونص محمد كرد علي يوحي أيضا ، بأن مصطلح – رواية – كان يعني بالذات ، القصة الطويلة ، في حين انه عندما كانوا يريدون ان يعنوا المسرح اضافوا اليه نعت تمثيلي ، او تشخيصي .

في المجال المسرحي ، الرواية تعني ايضا المسرح ، وغالبا ما كان الرواد الاوائل يوضحونها بنعت تمثيلي ، او تشخيصي ، او يفسرونها بعنوان ثان ..

نجد مثلا ، مارون النقاش يطلق على مؤلفاته ، ومترجماته المسرحية ، مصطلح رواية ، فيقول في نشرها : – مجموع روايات تمثيلية ، رواية البخيل ، رواية ابي الحسن المغفل ، او رواية هارون الرشيد ، رواية السليط الحسود – لا مكان، ولا تاريخ للطبع . وتجد أبا خليل القباني يطلق على مؤلفاته ايضا مصطلح رواية ، فيقول – رواية الامير محمود نجل شاه العجم – و – رواية الخل الوفي – و – رواية انس الجليس – وغيرها ، وقد عثرنا مؤخرا على مخطوطات قيمة له ، سننشرها قريبا ، وكذلك اسكندر فرح ، وفرح انطون ، وسليم عنحوري ، وحنا عنحوري ، وغيرهم ..

فمثلا نجد يوسف بك السبع في مقدمة مسرحية « شفاء المحبين » تعريب حنا عنحوري ، طبع القاهرة يقول – وعرب العنحوري لمسرحه اشهر الروايات الاوروبية الادبية تعريبا آنس منه النجاح مدة لولا ما اعترضه من الشؤون التي اوجبت تعطيل مشروعه فانقطع . – ونجد فرنسيس تراك الذي عرب مسرحية « آشيل » لسليم عنحوري يصدرها بقوله :

«رواية» قد حوت أحكامها عبرا   للحاسدين ونصحا واضح الجدد
ما أهنا العيش في الدنيا وأبعده   عن المفاسد ، لولا آفة الحسد..

والمترجمون كافة ايضا اطلقوا على اعمال شكسبير ، وكورني ، وموليير ، واسكندر ديماس ، وشميد ، وغيرهم أسماء «روايات» ..وغالبا ايضا ما كانوا يوضحونها بعناوين ثانية ، او نعوت تمثيلية ، تشخيصية .. فمثلا « رواية توسكا » لشكسبير ، ترجمة ابراهيم سامي مظهر ، مصر ١٨٩٩ ، تحمل العنوان الثاني ذات ثلاثة فصول تمثيلية ، وتجد « رواية البرج الهائل » لاسكندر ديماس ، ترجمة فرح انطون، الاسكندرية ١٨٩٩ ، تحمل : تمثيلية ذات خمسة فصول ، و « رواية جنفياف » لكريستوف شميد ، ترجمه ميخائيل جهشان ، بيروت ١٨٨٦ تحمل مثل ذلك .. وفي الفترة المتأخرة نجد الدكتور ضيف عام ١٩٣٣ ينقل «رواية هوراس » لكورني ، ويوضحها بعنوان ثان ، مسرحية من عيون الادب الفرنسي ، وكذلك فعل احمد الصاوي محمد ايضا عام ١٩٣٣ بـ «رواية طرطوف » لموليير ، وضحها بـ : مسرحية من عيون الادب الفرنسي ..وغير ذلك ...

اما احمد شوقي ، وتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، فقد بدأوا يتحمسون لمصطلح مسرحية ، ويكسبونه قيمة جديدة، وقد استعملوا لاعمالهم ، او في نقدهم مصطلح – رواية – للدلالة على العمل المسرحي ، ولكن في حدود .. نجد مثلا احمد شوقي يطلق على مسرحياته مصطلح رواية ، مثل رواية قمبيز ، رواية علي بك الكبير ، وغيرهما .. ولكن الاتجاه نحو تحديد المصطلحات كان قد بدأ ، ولذلك رأينا المؤلفين يصدرون صراحة بعناوين تحمل مصطلح – مسرحية – بدل رواية في ادبه ، مثل – المسرحية في شعر شوقي – لمحمود حامد شوكت مصر ، ١٩٤٧ ، وكذلك حال النقاد ، ودارسي الادب ... بعد ان كان النقد الادبي نفسه يطلق « رواية » على المسرح ، ومن ابرز الاثار في ذلك كتاب – رواية قمبيز في الميزان – مصر ، فقد الفها عباس محمود العقاد في نقد مسرحية شوقي قمبيز ، موضوعها ، واسلوبها.. واستعمل فيها مصطلح «رواية» بكثرة توحي بشيوعه التام آنئذ ، ايضا ، يقول مثلا « ص ٣ » : – و رواية « قمبيز » التي نظمها الشاعر احمد شوقي تدور على قصة قديمة .. – او يقول « ص ٤ » : – ولهذا قصرنا الكلام على قيمة « الرواية » الادبية ، والتاريخية ، ولم نتعرض لقيمتها التمثيلية . – ويقول « ص ٥ » : – فضل الشاعر الذي ينظم «الروايات» التمثيلية يبدو في ثلاثة اشياء : هي ١) – حسن النظم ، والصياغة ، و ٢) تمحيص حوادث التاريخ و ٣) ابتكار الخيال فيما

قصر فيه المؤرخون ، وسنبدأ بالكلام عن النظم في «رواية» فمبيز لأنه أحرى الاشياء ان يجيده شوقي ، واولاه ـ وهلم جرا ..

مثل هذا ، اللفتة التي نجدها في مسرحية « اهل الكهف »لتوفيق الحكيم ، والتي قدمت في حفل افتتاح عمل الفرقة القومية المصرية، عام ١٩٣٥ ، اذ نجد تعريفا بذلك ، وتلميحا اليه في كافة الطبعات، وفي الطبعة الثالثة ، عام ١٩٤٠ نجد العبارة التالية : ـ مثلت ـ اهل الكهف ـ لاول مرة في مصر عام ١٩٣٥ ، اذ كانت « رواية » افتتاح الفرقة القومية المصرية ، التي انشئت في ذلك العام . ـ

ولكن معالم المصطلح قد حددت ، فالرواية غير المسرحية ، والعكس ايضا صحيح ، ولكل منهما قواعده ، واصوله ، وخصائصه، ومميزاته، واسلوبه .. ولذلك زاد بروز استعمال مصطلح ـ مسرحية ـ للادب المسرحي ، في حين حدد مدلول ـ رواية ـ اكثر فأكثر ، للدلالة فقط على القصة الطويلة ، وهو المدلول الذي ظلت تحمله منذ نشأتها ، وفي تطوراتها المختلفة .. فتوفيق الحكيم يستعمل لمؤلفاته عناوين تحمل مصطلح مسرحية ، مثل مسرحيات توفيق الحكيم ، او المسرح المنوع، في حين يزداد حرص الادباء ، والنقاد على مصطلح رواية ، ودلالته فيقصرونه على القصة الطويلة ..

في كتاب ـ فن القصص ـ الذي نشره محمود تيمور عام ١٩٤٨ ، نجد هذا الحرص ، على تحديد مجالات الابداع القصصي ، والروائي.. حقا ان محمود تيمور يستعمل تعابير مثل قصص تمثيلي ، او قصص روائي ، الا انه يعزل تمام العزل المسرحية عن نطاق دراسته ، وعن القصة ، والرواية ، ثم يعطينا تعريفات للانواع القصصية ، مثل الاقصوصة، والقصة والرواية .

يعرف محمود تيمور « الرواية » بـ : « أما الرواية : وهي التي تسمى Roman ، ففيها يعالج المؤلف موضوعا كاملا او اكثر ، زاخرا بحياة ، تامة واحدة ، لا اكثر . فلا يفرغ القارىء منها الا وقد ألم بحياة البطل ، او الابطال في مراحلها المختلفة ، وميدان « الرواية » فسيح امام القاص يستطيع فيه ان يكشف الستار عن حياة ابطاله ، ويجلو الحوادث مهما تستغرق من الوقت ـ « فن القصص ـ ص ٤١ »».

هذا الحرص نفسه نجده في القواعد التي ذكرها أثر ذلك ، وشرحها لكتابة القصة ، مثل ان تكون للقصة وحدة فنية ، وعناية الكاتب برسم شخصياته ، وان يكون لكل قصة معنى ، وان لا تكون الفكرة موعظة، والا تخلو القصة من عنصر التشويق ، وغير ذلك . « المصدر ـ ص٤٣ ـ ٤٦ » .

وقد توفر نفر من دارسي الادب ، والنقاد على النتاج القصصي، والروائي فبحثوا عنه ، وجمعوه ، ودرسوه ، مثل يوسف اسعد داغر ، ومحمد يوسف نجم ، وشاكر مصطفى وتركوا فيه اعمالا جليلة ، مجيدة، والملاحظ ان مصطلح « رواية » عند هؤلاء يقصد منه القصة الطويلة، ولكن غالبا ما يطلقون قصة على الرواية ايضا ..

ويعرف الاستاذ محمد يوسف نجم ، القصة ، ويقصد الرواية ايضا، بقوله : ـ القصة مجموعة من الاحداث يرويها الكاتب ، وتختلف عن المسرحية في ان هذه يمثلها الممثلون على خشبة المسرح. وهي تتناول حادثة او عدة حوادث ، تتعلق بشخصيات انسانية ، مختلفة ، تتباين اساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الارض ، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر، والتأثير ـ فن القصة ـ ١٩٥٥ ـ ص ٧ .

وفي هذا الكتاب القيم نفسه فصول قيمة عن حبكة القصة، وطريقة عرض الحوادث ، والشخصية الانسانية فيها ، وبيئة القصة ، استشهد فيها بامثلة مختلفة عربية ، وغربية ..

والانواع الادبية القصصية من اقصوصة ، وقصة ، وقصة بطولة، ورواية شائعة اليوم ، ونجدها في كافة الاقطار العربية ، الا أن بعضها يسبق البعض الاخر ، او انه اليوم اكثر شيوعا عند المؤلفين ، او اكثر تعريفا لدى جمهور القراء .. ولا بد من الملاحظة اليوم ان الرواية اليوم اقل الانواع القصصية شيوعا ، فقليلون الذين يؤلفون فيها ، او يتوفرون لها ، ولعل ذلك راجع للجهد الفني الذي تتطلبه ، والمضمون الفكري او الوجداني الذي يجب ان تحتوي عليه .. وتقارب المسرحية في هذه الحال الحالية من الندرة ، وقلة الشيوع .. الرواية ، فقليلون اليوم الذين يتوفرون لها، او يؤلفون فيها .. ولعل اغراء وسائل الاعلام الحديثة من اذاعة ، وصحف يومية ، واسبوعية هو الذي يدفع المؤلفين لتفضيل القصة القصيرة على الرواية ، وبالتالي لذيوعها ، وانتشارها في الجود الادبي ..

وفي طليعة المبدعين في « الرواية » اليوم شكيب الجابري ، ونجيب محفوظ ، وسهيل ادريس ، ومطاع الصفدي . كان شكيب الجابري رومانطيقيا ، ثم مال الى الواقعية الفنية ، والاجتماعية ، في حين نجيب محفوظ واقعي تصويري ، يميل اليوم الى الواقعية الاشتراكية ، وسهيل ادريس واقعي ابداعي ، يؤثر الالتزام الاجتماعي ، ومطاع الصفدي ملتزم ثوري يفند في كتاباته المواقف الاشكالية للوجود الانساني ، والعربي..

وتنوع الملاحد ، وبالتالي تنوع المفاهيم في الابداع الروائي اليوم ظاهرة بارزة ، ولا بد مع الرواية الحديثة من تبين اللحود الفكري، والفني فيها ، من اشتراكية ، او وجودية ، او واقعية ، او التزام.. واثر ذلك على التفنن الاسلوبي فيها ، من سرد ، وتحليل ، او تقرير ووصف، او كلام فردي ، او حوار .. ان ملامح الرواية العربية الحديثة تتضح يوما أثر يوم ، وتعكس حيوات مؤلفينا ، وحيوات مجتمعهم الثائر، المتطور نحو الافضل ، والاحسن ...

دمشق — عدنان بن ذريل



«الغثيان» وتجربة اكتشاف الأشياء

بقلم ايريس مردوخ
ترجمة صبري حافظ

« منذ حوالي عامين ، ظهرت الترجمة العربية لملحمة سارتر الروائية « دروب الحرية » (١) ... وكنت احسب ان ترجمة مثل هذا العمل للعربية سيلقي حصاة كبيرة تحرك السطح الهادىء لمياه الفكر العربي، وتطرح الكثير من القضايا للمناقشة ، غير انني انتظرت فترة طويلة دون ان يتحقق حدسي هذا ، اذ اكتفى الجميع بالاعجاب الشفوي دون ان يفكروا في محاولة مناقشة القضايا العديدة التي تطرحها الرواية من وجهة النظر الوجودية التي يؤمن بها كاتبها ، ولا بد ان يكون لدى وجهات النظر المختلفة رأي في هذه القضايا .

ورغم ان هذه الرواية بالذات قد اثارت مناقشا تعديدة حال ترجمتها الى اللغات المختلفة ، الا انها - للاسف - لم تترك سوى الاعجاب العاجز الابله على وجوه مثقفي العربية - ومثقفي القاهرة على وجه الخصوص - الذين يكتفي معظمهم عادة بالثقافات السهلة ، ويطرحون أغلب القضايا - على صعيد المناقشة - من وجهة نظر جزئية ، ومثالية غالبا ، وبطريقة مبتسرة تميع اكثر القضايا ، ان لم تقتلها خلال مناقشات تعصبية - خالية من أي خلفية فكرية في اغلب الاحوال - يتقاذفون خلالها الاتهامات اكثر مما يحاولون مناقشة الحقائق بطريقة موضوعية ...وان كنت أعذر للبعض صمته ، فانني لا استطيع ان اعفيه من مسؤوليته حتى ولو تعلل الكثيرون بفقدهم لوجههم التعبيري امام عقبات راهنة .. ذلك لان ازاحة هذه العقبات تدخل - بلا شك - ضمن نطاق مسؤوليتهم .

وان كشف هذا السكوت التام امام رواية سارتر عن شيء ، فانه يكشف عن عجز المثقفين عندنا عن مناقشة الاعمال التي تمتاز بدرجة من الفنية والموضوعية ، بينما يكتفون بالتسلق والاستناد على الاعمال البسيطة .

فمما لا شك فيه ان سارتر قد نثر فلسفته في كل سطر من الرواية، ولكن هل كان هذا في مصلحة العمل الفني ؟.. وهل استطاعت الرواية ان تكون صدورا حقيقيا عن المجتمع الفرنسي - وعن مثقفيه بوجه خاص - في تلك الفترة ؟ وهل كان ماتيو هو الشخصية النمطية لتلك الفترة ، ومن ثم ، أين نضع لوفافر ، وبولتزير وتوريز وكافينج وجبريل بييري وغيرهم ؟.. وهل استطاع البطل ان يجد حريته ؟ وكيف ؟ وهل حققت فلسفة البطل نجاحا حياتيا على درجة من الاقناع الفني والواقعي؟ وهل اثبتت الوجودية كفلسفة جدارتها بأن تكون فلسفة حياة خلال هذا العمل ؟.. والاف من علامات الاستفهام ما زالت تفتقد المناقشة ، الى جانب علامة الاستفهام الرئيسية التي يطرحها العمل ككل ، وهي مشكلة المثقف ، هذه المشكلة التي لم يسبق طرحها بعمق في الاداب الغربية، اذ لم تطرح هذه القضية بطريقة عميقة على صعيد البحث الا في الاداب الماركسية ، باعتبارها احدى التناقضات الاساسية في المجتمعات الاشتراكية التي خطت خطوات واسعة في سبيل حل المشكلة الاقتصادية. و « دروب الحرية » تطرح قضية المثقف - لاول مرة - من وجهة النظر الوجودية وطريقة حله لمناقضاته مع مجتمعه ومع افكاره التي دمغها الواقع الاجتماعي لفرنسا في تلك الفترة بميسم ، لا اكون مغاليا ان قلت انه ميسم الفشل .

ولقد كانت هذه الرواية مناسبة مواتية لمثقفي العربية لمناقشة قضايانا الفكرية واسقاط اراء ماتيو وغيره على الواقع الاجتماعي الذي نعيشه ، الا ان مثقفينا لم يستطيعوا حتى مناقشة الرواية نفسها دون الخروج باطارها الفكري الى حيز البحث ، بل اكتفى واحد منهم بأن اعترف في شجاعة ، بأنه لا يجد في نفسه الجراة على مناقشة عمل سارتر ، بينما فرغ هذا المثقف وغيره من مثقفينا الذين يذكرونني بعدمية ماتيو من مناقشة كافة الكتب المقدسة ، بل ورفضها ، كما اكتفى اخران بترجمة مقالين عن الرواية ثم كتب ثالث مقالا تناول فيه جزءين من الرواية (٢) ... وكان الله يحب المحسنين .

هذا الكلام اقوله بمناسبة صدور ترجمة رواية سارتر الاولى « الغثيان » (٣) واني اذ اقدم هنا ترجمة هذه الدراسة لايريس مردوخ(٤) عن الرواية ارجو أن تكون فاتحة لدراسات عربية معمقة تطرح القضايا التي تناولتها الروايتان - قضية المثقف - ، والتي ارجو الا تؤخذ على انها مسلمات لا تقبل المناقشة ، على صعيد مناقشة جادة تتيح لنا النظر بوضوح في كافة قضايا الفكر والادب والثقافة العربية ، بمنهج سليم يتيح لنا رؤية هذه القضايا بطريقة شاملة وموضوعية تحيط بجميع نواحيها خلال تفاعلها مع الواقع الاجتماعي لبلادنا ،حتى ولو خالفنا بذلك ماوصل اليه سارتر ورفضنا افكاره . » ص . ح .

(١) ترجم الرواية باجزائها الثلاثة الدكتور سهيل ادريس وصدرت عن دار الاداب عام ١٩٦١.

(٢) ترجم محمود رجب مقال ايريس مردوخ عن الرواية في الاداب مارس ٦٢ ، وترجم مجاهد ع. مجاهد مقال موريس كوانستون عنها في الاداب يونيو ٦٢ ، اما محمد ابراهيم ابو سنة فهو الوحيد الذي كتب مقالا عنها ، في الاداب سبتمبر ١٩٦٢ .

(٣) ترجمها الدكتور سهيل ادريس وصدرت عن دار الاداب ١٩٦٢.

(٤) ايريس مردوخ هي استاذة الفلسفة والادب بجامعة اكسفورد كما انها من اهم الروائيين الانجليز المعاصرين واشهرهم ، وولدت في ايرلندا عام ١٩٢٥ ومن اهم رواياتها ، تحت الشبكة ١٩٥٤، الفرار من الساحر ٥٦ ، قلعة الرمل ٥٧ ، الناقوس ٥٨ ، رأس مقصومة ٦١ ، الوردة غير الرسمية ١٩٦٢ ، وتتناول أغلب رواياتها شخصيات مرضية شاذة شوهاء وان كانت تصورها رغم ذلك ، بمنتهى البراعة والفنية . (المترجم) .

مع (٥) ان الغثيان (٦) هي اولى روايات سارتر الا انها تحتوي على كل اتجاهاته وافكاره ، ماعدا اتجاهه السياسي ، كما انها ايضا اكثر رواياته اكتظاظا بالفلسفة ، انها تدور حول الحرية ، والايمان الرديء ، وكل سلوك البرجوازيين ، وكذلك مظاهر الادراك الحسي ، وطبيعة التفكير والتذكر والفن ، والمحور الذي تدور حوله هذه الاشياء هو النفور الذي يصاحب تجربة الاكتشاف ، هذا الاكتشاف المصاغ في رطانة فلسفية ، تبدو من خلال الاهتمامات الميتافيزيقية التي يعتنقها البطل « انطوان روكانتان » . هو الاكتشاف العرضي للعالم ، الاكتشاف الذي يمكننا ان نقول انه اكتشاف ينتمي الى تفكير مشتت غير مترابط، وليس الى أي نوع من التفكير الوجداني او المنظم .

ان الرواية تطالعنا بروكانتان وهو جالس على شاطيء البحر ، يمارس تأملاته الفلسفية التي تكتظ بها الرواية ، وحينما يلتقط روكانتان حصاة من طرح البحر ، وينظر اليها مليا يتسلط عليه حبه الشبقي الفظيع للاستطلاع ،لكنه يرميها وينصرف،غير انه بعد ذلك يمر بالاحاسيس نفسها التي عاناها من تجاربه الاخرى المشابهة ، فيجتاحه الخوف من الاشياء ، ويعجز عن تقرير أي الشيئين أجدر بالتغير ، هو ، ام هذه الاشياء السخيفة السمجة التي تفرض وجودها خارجه . ولقد تضايق من هذه الافكار ، فاخذ ينظر الى زجاجة البيرة والى حمالة سروال حارس الحانة ، عند ذلك امتلأ بنوع حلو من الاشمئزاز ، فاخذ ينظر الى وجهه في المرآة ، وفجاة أحس ان وجهه لا انساني ، وانه وجه سمكي ، وبعد تفكير طويل أستنتج بالتبعية الاكتشاف الاتي ... « ليس ثمة مغامرات » ... فالمغامرات حكايات روائية وليس على الانسان ان يعيش رواية ،... آه ... لقد توصل اليها اخيرا ... ان باستطاعة الانسان ان يرى الاشياء من الخارج ، وكم سيكون هذا ممتعا ، ان يستشف معنى المغامرة من نهايتها دون ان يعيشها ، فالاحساس بالمستقبل هو الذي يلون الاحداث وهو الذي يعطيها مدلولاتها ، ذلك لان الانسان حينما يكون داخل التجربة لايستطيع ان يفكر فيها..فالانسان اما ان يعيش التجربة او يحكيها ، اما الاثنان معا ... فهذا محال . وحينما يعيش الانسان التجربة .. الحياة .. فانه لايستطيع ان يصنع أي شيء ، ولا يمكنه ان يبدأ أي بدايات واقعية ، ذلك لانّ المستقبل لايكون دائما في يده ، فالاشياء تحدث ولكن ليس بالطريقة التي كان يحب روكانتان ان تحدث بها حينما كان يتصور العالم خلال اعتقاده في المغامرات ، فما كان يريده عند ذلك هو المستحيل ، ذلك ان دقائق حياته كانت تسير برتابة وكأنها حياة متذكرة وليست معاشة او كانها تسير تبعا لجبرية انغام لحن شائع .

واخذ روكانتان يفكر في عمله الخاص ، انه يكتب سيرة حياة ماركيوس دى روليبون ، والقصة التي توصل اليها من خلال تحليله لخطاباته ووثائقه وأوراقه ، ليست هي الحياة الحقيقية التي عاشها روليبون وذلك تبعا للاستنتاج السابق ، اما ان يعيش الانسان التجربة او يكتبها ، وتأكد له تبعا لذلك ان كل ماتوصل اليه ليس هو حياة روليبون ، فاذا لم يستطع حتى الاحتفاظ بماضيه – فكر روكانتان – فكيف يمكنه انقاذ ذلك من الاخرين ؟ لقد رأى كل هذا في لمحة ، فليس ثمة وجود حقيقي للماضي قط ، وذلك لانه ماض ، فهناك الاثر الظاهر ، ولا شيء خلفه قط ، او بالاحرى كيف توجد الاشياء في الحاضر ، حاضره هو – روليبون – وما هي هذه الاشياء ؟

فالانا هي التي تحقق الوجود المحض الممتد الى مالا نهاية (٧) ، وهي مركبة من عدة احاسيس غريبة ذات قوام فردي لزج ، ومؤلفه من العديد من الافكار الصغيرة الغامضة .

وحينما زار روكانتان قاعة الصور ، وتأمل الوجه السعيد من حياة البرجوازيين ، هؤلاء الناس الذين لايحسون بان وجودهم ممتهن وغير مبرر ، ذلك لانهم يعيشون وقد طوقهم نظام روتيني وعائلي رهيب ، كما انهم بحكم ولادتهم داخل هذه الطبقة يجدون انفسهم محملين بديون ثقيلة من المطالب والقيم والفضائل البرجوازية المعلبة ، التي تسمهم بميسم المطالبين بأعطاء حياتهم معنى حقيقيا ، او هكذا يتصورون ، وفوق هذا يمكن اضافة ذلك الاحساس بالاهمية الذي يمنحهم اياه تفكيرهم ومنطقهم الصوري – حينذاك زعزعت تجربة روكانتان الاخيرة في نفسه ذلك الاحساس الخاص بيقينية المحاولات العديدة التي قام بها لكي يكسو عري وجوده بأي شيء ذي معنى ، ومن ثم فكر في العودة من جديد الى غثيانه الخصوصي .

وهذا التمهيد هو الذي سيحركنا الان نحو القمة ، وسيوضح لنا بطريقة اعمق معالم شخصية روكانتان الميتافيزيقية ، فقد حاول روكانتان ان يهتف بعد ان جلس في مقعده بالترام « انا متذمر .. لان هذا المقعد مصنوع بطريقة رديئة » ... غير ان الكلمات بقيت على شفتيه ، رفضت ان تخرج لتستريح فوق الاشياء ، ذلك ان الاشياء قد تخلصت من أسمائها ، واصبحت مضحكة ، عنيدة ، حرنة ، ضخمة ، واصبح من الجنون ان تدعو الكلمات لتستريح فوقها ، او ان تقول عنها شيئا . ولقد تابع روكانتان انعكاساته وتأملاته هذه في الحديقة العامة ، ووجد ايضا ان الفرصة مواتية لكي يتأمل طائر النورس البحري الجميل ، فلم يكن قد أحس من قبل بذلك الذي يمكن ان نسميه « الوجود » . فمن قبل لم يكن يشغل فكره شيء سوى التفكير في تزمين الفصائل والانواع وفي تقسيماتها المختلفة ، ولكنه الان يحس ان الاجدر بالتفكير فيه قبل أي شيء ، هو الوجود الخصوصي للاشياء ، رغم فقدان هذا الوجود لطبيعته المناخية المجردة كشيء مفيد . اذ خلال هذه الرؤية يظهر التركيب الدقيق للاشياء . اخذ يفكر في ذلك وقد ثبت عينيه على جذور شجرة الكستناء التي فكر بانها تمتد تماما تحت مقعده ، ثم الم به فجاة هذا الالهام الذي سلمه الرؤيا الكاملة الجازمة للاشياء فقال « لقد فهمت الان انه ليس ثمة طرق وسطى بين عدم الوجود وبين هذه الغشية العميقة ،فما الوجود الى ماينبغي ان يوجد الا نقطة صغيرة» ذلك « لان الوجود يتخفى عادة ويخبيء نفسه ، فهو هنا ، حولنا وفينا، وهو نحن ، ولا نستطيع لفظ كلمتين دون ان نتحدث عنه ، وفي النهاية لانستطيع لمسه ، واذا كنت اظن انني افكر فيه ، تبين لي انني لم (اكن

---

(٥) هذه ترجمة للفصل الاول من كتاب ايريس مردوخ « سارتر الروماطيقى المقلي » Sartre, Romantic Rationalist by Iris Murdoch, Bowes & Bowes, Cambridge

والكتاب صدر ضمن سلسلة « دراسات في الادب والفكر الاوروبي الحديث »

(٦) ترجمت الغثيان La Nausée الى الانجليزية تحت عنوان The diary of Antoin Roquentine « يوميات انطوان روكانتان » ولقد أثار هذا العنوان قضية اذا ماكان الكتاب سيرة ذاتية Autobiography أم رواية Novel ولكن الجدير بالذكر ان سارتر حينما كتبها لم يشر الى كونها سيرة او رواية ، غير ان الناشر الذي قبلها Gallimard بعد ان رفضها كثيرون عام ١٩٣٨ عرض على سارتر ان يكتب تحت العنوان كلمة رواية فقال سارتر « لايهم .. المهم هو ان تنشر فقط » .

(المترجم)

(٧) ذلك لان الاشياء من وجهة نظر الوجودي ، لاتوجد الا (لاجلي) ولا يكون لها وجود الا (بي) ، ولذلك يقول هيدجر « انا الكائن الذي به يكون ثمة كائن » ويقول سارتر « ان وعيي هو الذي يهب الاشياء وجودها » (الوجود والعدم ص ٣٠٥) كما تقول سيمون دي بوفوار في قصتها (المدعوة) « ان الاشياء لم تكن موجودة الا بوجود فرنسواز » وكما يقول ميرلو بونتي ايضا في كتابه (ظاهرة الادراك الحسي) « بواسطة الوعي يحيطني العالم في البدء ، ثم يأخذ في الوجود لاجلي » غير ان كل هذا لايلغي ابدا وجود الاشياء خارجنا وبدوننا وعدم استطاعة الوجودي الاقتناع بهذه الحقيقة واحد من الاسباب التي تدعوه الى المناداة بعبثية العالم ولا معقوليته .

(المترجم)

افكر شيئا) ... فقد كان رأسي خاليا ، او كانت فيه كلمة واحدة فقط .. هي الكينونة » (٨) ونلاحظ ان هذا الكلام يناقض الواقع ذاته ، حيث الاشياء توجد بكاملها ولا تتخفى او تختبيء ، فالدائرة واللحن وغيرها ، موجودة ومحتفظة بنقائها وصلابة أشكالها ، ذلك لان الوجود هنا هو الاصل .

ثم نلتقي بعد ذلك بروكانتان ، الذي تخلى عن كتابه عن روليبون وقرر ان يتركه ، جالسا في المقهى ، وهو ينصت للمرة الاخيرة لجرامافونه المسجل المحبوب حيث كانت امرأة زنجية تغني اغنية « بعض هذه الايام » وحتى من قبل ، حينما كان ينصت الى هذا اللحن ، كان يحس ـ مثلما يحس الان ـ بانه شغوف بنقاوته الاثيرية وبالضرورة الملحة الى ان يسمعه من جديد ، غير ان الذكريات تتابعت واحدة اثر الاخرى في رتابة منداحة في عالم اخر . ومثل الدائرة ، لم يكونوا موجودين ، « ولكنهم كانوا » وقال اللحن « يجب ان تكون مثلي ، ويجب ان تعاني من العشق مثلي ايضا » ... انني ايضا اريد ان اكون ، فكر روكانتان ، لم فكر ايضا في اليهودي مؤلف الاغنية ، والزنجية التي تغنيها ، ومن ثم فقد الهم مرة ثانية ، هذان الاثنان انقذا ، اغتسلا من خطيئة الوجود ، لماذا لاينقذ هو ايضا ... نعم ... لابد ان يخلق شيئا ما لكي يغتسل من خطيئة وجوده ، ربما رواية ، تلك التي ستكون جميلة وصعبة كالصلب نفسه ، وسوف تجعل الناس يشعرون بفيض من الخجل العارم من ميوعتهم . أكتبها ... هكذا قال لنفسه ، لكن امتصته التفاهات العادية الواجب عملها كل يوم ، غير انه سوف يكملها ذات مرة .. هكذا كان يعزي نفسه ، بعد ذلك سوف يفكر في كافة الاشياء الاخرى ، وعليه الان ان يفكر في اليهودي والزنجية اللذين استطاعا بعماهما هذا ان يحفزاه ليصنع شيئا يملأ به ماضيه ، حتى يمكنه بعد ذلك ان يستدعي ماضيه الخاص هذا دون كراهية او قرف او اشمئزاز، وحتى يمكن ان يرضى عنه ، وبهذا العزم والتصميم الذي يحسمه روكانتان تنتهي الرواية .

لقد زج بنا هذا الكتاب الغريب في وديان كثيرة ، ذلك انه مكتوب بنفس النسق الميتافيزيقي القديم ، وان كان سارتر قد اثرى بالمعاني هذا الشك الميتافيزيقي الخالص ، كما حلله ايضا في اطار من المصطلحات والمفاهيم المعاصرة ، مما يدعونا الى القول بانه مقالة في فلسفة المنطق الفينومنولوجي « الظواهري » للفكر . وهو ايضا مقالة اخلاقية في طبيعة الايمان المزعزع الرديء ، ورؤية جمالية له ، كما ان النهاية العاطفية لها لمست الى حد ما بعض الجوانب الاستاطيقية « الجمالية» والسياسية ، وكل هذه الافكار حشدت قواها داخل شخصيات هذه الاسطورة او الخرافة الفلسفية ، التي توضح لنا معالم الطريق المعروف الذي يسود فيه الخيال كواحد من اهم سمات الفكر عند سارتر،ولنتناول هذه الظواهر جميعا واحدة اثر الاخرى .

فالشك الميتافيزيقي الذيأستحوذ على روكانتان كان عجوزاومتمرسا لانه ذلك الشك الخارجي الذي يتناول دقائق الشكل الخارجي للاشياء، ومشاكل الاستقراء الاحداثي لها . فالشكي يرى العالم خلال دقائق الحياة اليومية ، كمكان ساقط وملوث وحقير ، مسقطا كل واقعه الشكي على الواقع الموجود فعلا . انه يرى ان الدائرة ليست موجودة وان الموجود ، شيء اخر يمكن تسميته ، المنضدة ، او الثلج ، او السواد ، او أي شيء اخر ، حيث انه يرى ان العلاقة بين الكلمات وبين مدلولاتها هي علاقة خداعية وتعسفية في آن ، قصدها ان تجعل وجود هذه الاشياء اعجم وبلا أهمية ، لذلك فعليها ان تهرب من مكيدة هذه العلاقات التي تتصور انها صلبة وقاسية ونهائية ، وان الاشياء قد سيجت بها تماما . ان عليها ان تهرب من اللغة ، من العلم ، لانها اكثر وجودا ، واكثر آخرية مما تصفها به هذه الاصطلاحات العلمية واللغوية .

وخبرة روكانتان على درجة كبيرة من هذا النوع من الشك حيث كان يخضعها كل يوم لهذا المنهج الشكي ، وقد مارس الشك حتى خلال عمليات استقرائه للحقائق المتتابعة التي كان يقرأها « لم لاتكون اللهاة موجودة لاجل اللسان ؟ » وايضا خلال التقسيمات النوعية حول (النورس البحري) حيث ركز على خواص الاشياء وجردها حتى من أسمائها (مقعد الترام ، وجذور شجرة الكستناء) ، لقد رأى الواقع وهو في حالة سقوط والوجود في حالة قلق ، فتاق الى منطقة الاشياء كضرورة لانقاذ العالم من هذا السقوط ، ومن ثم رغب في ان يكون بامكانه معرفة الاشياء كلها ، خلال تفاعلاتها من اجل البقاء بل ومن اجل ان يصبح وجودها ضروريا . غير انه استغرب ان تستحوذ عليه هذه الرغبة ، وحاول ان يكون في استطاعته ان يتعرف على هذه الاشياء بمساعدة « هام » حتى يمكنه ان يشفى من هذه الرغبة الشبقية ، ولو عن طريق المعرفة الوصفية للاشياء التي تنقذه الى حد ما من هذا الموقف الشكي، عوضا عن التحركات الكثيرة داخل معميات الحلول الميتافيزيقية . وعلى هذا فلم يكن روكانتان يحس احساسا أكيدا بضرورة المعرفة العقلية اليقينية كوسيلة لايمكن سبر جوهر الاشياء بعونها ، لهذا فقد اختبر شيئا فشيئا طرق التفكير ، والاحاسيس الانفعالية ، وادرك في النهاية النتائج العدمية لدراسته ، حيث اقصى نتيجة كان بامكانه الحصول عليها خلال اجتيازه مفازات الشك وصحراواته الشاسعة هي اصابته بمرض عصابي ، على الاقل خلال تفريغه للهموم الكثيرة التي اثارتها مشكلة اللغة . وخلال كل هذه الاشياء كان روكانتان متناسبا مع عمره تماما ، الا ان الذي وضعه في عداد الوجوديين الشكاكين هو نوع رؤيته للواقع الذي هو جزء منه ، تلك الرؤية التي كانت تجعل وجود الاشياء السمج خارجه يؤرقه ، حتى في اللحظات التي كان يتجاهل فيها هذه الاشياء . تلك الرؤية التي كانت تعمق احساسه بالخطر حينما يشعر بان فرديته قد اعتدى عليها باي تدفق لاحسبي ، والتي كانت تظهر في شغفه ولهفته على الاهتداء الى طريق يغير مجرى حياته .

ولم تكن احاسيس روكانتان في حد ذاتها على درجة كبيرة من الندرة والغرابة ، فقد عانينا جميعا الى حد ما من ذلك الاحساس

(٨) الغثيان ص ١٥٦ ، ١٦٦ عن النص الفرنسي .

بالخواء وباللامعنى الذي ندعوه السأم ، غير ان الاحساس بالسأم او الملل الذي مررنا به جميعا الى حد ما ، يبعد كثيرا عن ذلك الاحساس المبالغ فيه والذي رسمه سارتر من خلال تصويره لشخصية روكانتان ، ذلك لانّ احساسنا العادي بالضياع وبالخلو من المعنى ناتج الى حد ما عن اهمالنا وغفلتنا وعجزنا عن الفهم الواعي لواقعنا الاقتصادي والاجتماعي مما يدفع بنا الى الضياع والسأم ، وأثناء هذه الدوامة من الضياع والسأم ، يلقى سارتر بسؤاله الاثير ... ماهو الفكر ؟.. ويحاول ان يجيب عليه خلال افعال البروفسور (ريل) الذي يدهشنا بتقسيماته الباهرة ، عن الاحاسيس الجسدية ، وعن الكلمات الجياشة اللامرئية ، وعن القصة التي رواها لنفسه اخيرا ، وحينما ننظر بوعي الى هذه الاجابات فسوف تتلاشى معانيها رغم الصياغة الباهرة التي توحي بالعمق ، كما اننا اذا ماتأملنا حياتنا من لحظة لاخرى فقد نلاحظ - كما فعل روكانتان - مقدار الاشياء الكثيرة التي نقوم بها دون وعي ، وسوف نلاحظ ايضا الانماط التخايلية المصطنعة التي تعيش في ذاكرتنا ، والتي لاتعني شيئا بالنسبة لحاضرنا ، حيث تلاشت تماما بالنسبة لحياتنا ، غير انها خلفت بعد انسحابها هذه الاثار البسيطة التي تكمن في ذاكرتنا رغم انها لاتعني شيئا .

وخلال هذا الاغراق في التاملات مايلبث روكانتان ان يطرح على نفسه هذا السؤال .. هل من الممكن ان نتجنب الكذب في اعمالنا ؟.. مثيرا بذلك واحدا من القضايا الاساسية التي يطرحها الكتاب ، ومع ان هذه القضية رغم بديهيتها لاتلح على ذهن البرجوازي ، الا ان احساس روكانتان الذكي بتفسخ المعاني وانهيارها هو الذي دفعه الى النظر بدهشة الى اشياء لايراها البرجوازي عادة رغم وقوعها تحت نظره . انه لايتساءل عن ماضي او حاضر المدنية التي يعيشها ، بل كل الذي يهمه هو ان يحقق الى حد بعيد تلاؤمه مع اطار طبقته الاخلاقي ومع قيمها وفضائلها البالية دون ان يكون في ذلك قضاء على وجوده الفردي . غير ان ملاحظة روكانتان لهذه الاشياء وملاحظته ايضا لتلك الاهمية الذائفة التي يشحنها البرجوازيون في يوم الاحد ، وهذه الافكار والاستعارات الكثيرة عن الحق والواجب ، هي التي كشفت امام عينيه عرى واقعهم ، عرى وجودهم . ولكن هل بامكان واحد من البرجوازيين ان يخرج عن هذا النطاق الاستعاري الاخلاقي لواقعه الاجتماعي ؟ انه بذلك يصبح خارج طبقته ، ويلتقي مرة واحدة مع واقعه فاقدا بذلك كل القيم المجتمعية التي يستمدها من احساسه بالاندراج تحت لواء هذه الطبقة، ان سارتر بهذا يقع لاشعوريا على القيمة الايجابية لانعزال الانسان عن طبقته وعلى المضمون الثوري لهذا الانعزال ، حينما يهتف « لقد ذهبوا بعيدا » .. جوجان ورامبو .. وكل القديسين حين قصروا في تقويم وجودهم فاقدين بذلك خطوة واسعة كان بأمكانهم اجتيازها في سبيل تخلصهم من الايمان المزعزع الرديء ، وكافة القيم البرجوازية ليصلوا معنويا او روحيا الى تحقيق جزء من الراحة البشرية ، كما يبدو ذلك في احساس روكانتان بفقده لدوره في الحياة كانسان اجتماعي بعد ان يستنير وعيه ، عند ذلك تجتاحه الرغبة في عمل أي شيء ، وذلك كوسيلة لتحقيق كينونته ، اذ تلك هي الطريقة الوحيدة لتحقيق هذه الكينونة وليس بأمكان العلاقات الوثيقة بالاخرين ولا أي وجهة نظر اخرى - بما في ذلك وجهة النظر الشكية هذه - في رؤية الاشياء ، ان تحقق له وجوده او تمنحه ولو احساسا بالنقاء المعنوي . ولا يستطيع روكانتان ان يصرح الا ببعض هذه الاحاسيس العديدة ، حتى لتلك المدرسة الريفية (آني) أمينة سره الوحيدة ، والتي يمكن اعتبارها بديل « الانا » في ذاته ، غير ان اغراق روكانتان في التأمل الباطني ، كنتيجة طبيعية لعزلته ولطهرانيته الغريبة ، هو الذي دفعه الى ان يصرح - ولو حتى - بالحد الادنى من أحاسيسه ، كما انه هو الذي دفعه الى حد ما الى ان يلعب دوره ، وان كانت النتيجة النهائية لتحليل شخصيته تظهره كشخص سلبي الى حد ما . ولكن كل مايمكن ان نتعلمه من ذلك ، هو انه من الضروري ان نعيش دائما ، مشحونين بالتفاؤل لا بالتشاؤم ،وذلك ليس فقط لكونه الواجب الذي تفرضه علينا طبيعة مجابلتنا للواقع ، بل انه راجع ايضا لكون كل دقيقة في حياتنا تتساوى في اهميتها مع الابدية . كما انه ليس علينا ان نعيش باحاسيسنا في الماضي ، ولا ان نستغرق في هذا كلية ، لان في ذلك تدميرا لخططنا في مهدها وتحطيما لاخلاصنا لها.كما ان ذلك يجمدكلماتنا ومن ثم قيمنا التي كان باستطاعتنا ترسيخها وتدعيمها خلال نقدنا الذاتي لها كل يوم ، حيث نعرضها في كل لحظة لاختبار قد يؤدي الى تحطيمها واعادة بنائها من جديد ، ومن ان هذه الضرورة تطرح نفسها من خلال المنهج التحليلي ، الا ان سارتر لم يوضحها ، ومن ثم لم يمتحنها .

فالغثيان تقدم تجربة بدون اجابة واضحة عن المشاكل الاخلاقية التي عولجت ، ومع ذلك نجد ان اكثر قرائها من الاصلاحيين ، ذلك لان روح الكراهية الشعرية للمواقف اللااخلاقية التي تنفثها في الكتاب العاطفة السلبية هي فقط التي تجعلهم يظنون انها كسب لهم ، بينما نفتقد فيها الحل الايجابي الحاسم الذي يقول .. اذا كنت تريد فهم بعض الاشياء، وجب عليك مواجهتها عارية .

فحتى روكانتان حينما عمل في النهاية على تذويب الشك بأي معدل ممكن ، كانت هذه هي وسيلته الوحيدة للنجاة الشخصية من لعنة الوجود ، ذلك لان روكانتان افلاطوني بطبعه ، حيث مثله الحديثة عن الكون - والتي تتكرر دائما في افكاره - هي تلك ذات المدلولات المحددة الواضحة النقية والغروية وغير الموجودة في آن . فالنغم الصغير الذي تخطاه الموت مرة بعد اخرى ، اصبح نوعا من الضروريات ، حيث وجد روكانتان في هذا اللحن الصغير السبيل الى خلاصه الغامض . لقد فكر في الزنجية واليهودي اللذين خلفاه ، فوجد انه في هذا اللحن يكمن خلاصهم ، خلاصهم الابدي الذي لايموت ، ذلك لانه ليس خلاصا حسيا او رمزيا يطلمس وجودهم الخاص حيال الاخرين ، كما انه

ليس كخلاص هيروستيراتيوس (٩) ، لقد استطاعا به ان يحققا خلاصهم لانهما ابدعا عملا فنيا ، ولقد اختار سارتر اغنية « بعض هذه الايام » لكونها اغنية حيوية نسبيا ، وليس ثمة شك في هذا السبب ، ذلك لان هذه الاغنية ليست احدى المنجزات العظيمة ، ومن ثم يتجسم فيهـا نوع الخلاص الذي يتمنى روكانتان ان يحققه ، ويمكننا ان نستشعر رغبته الايجابية الحادة في الخلاص خلال جملة او جملتين وليس اكثر « لابد ان تجيء اللحظة التي ساكون قد انجزت الكتاب فيها ، ولا بد ان اتركه من خلفي ، غير انني سافكر ولو قليلا في هذا التالق الذي لون حياتي ، ثم خلال ذلك سيمكنني تذكر حياتي دون اشمئزاز .. وسوف يكـون بمقدوري في الماضي .. في الماضي فقط ... ان اتقبل نفسي » .

وكثيرون من قبل قد فكروا في الخلاص خلال القمة ، فلقد حاولت (فرجينيا وولف) « ان تصنع من الدقيقة شيئا هاما وحيويا في آن » عن طريق التثبيت الاخير لها ، بينما حاول (جيمس جويس) ان يغمر الحياة ذاتها داخل الندب ، ويمنحها جاذبية وتماسكا اسطوريين ، في حين فتش (بروست) عن الذكرى وعن الزمن الضائع ، حتى يلصقنا بالحاضر ويربطنا به ، ذلك لان الحاضر مكون من جزئيات ماضينا المحض . ولكن ماهو الجواب الذي قدمه روكانتان كحل للقضية مخالفا بهـذه الحلول السابقة ، ويمكننا القول بان سارتر لم يستطع ان يقدم اي حـل للقضية خلال كتابه ، فقد كان روكانتان على اتم استعداد لكي يمارس اي احساس يمكنه من تبرير العبثية والهرب منها ، ولقد كان متاكدا بانـه سوف يحس بالراحة بعد كتابة روايته ، وبعد ان يصبح مؤلفا ، خالقا ، مبدعا ، لكنه لم يفعل ، فلكي يفعل هذا لابد من السقوط في شباك معقده كالتي فضحها بنفسه اخيرا خلال محاولته للامساك بالزمن من طرفيه ، وخلال القصة الرائعة الصعبة التي سيصبح قادرا بعد اتمامها عـلى استيعاب حياته الخاصة بشكل خالص ، فان الخلق الفني هو الـذي سيهبه الوضوح والاهمية ، ذلك ما اعتقد ان سارتر يقصده « بالسقوط الاشراقي في الماضي » وحتى ذلك فانه يكون حلا هزيلا ولا مرضيا . فالرواية يجب ان يفكر فيها باعتبارها درجة من الطموح في سبيـل الوجود ، ولو ان المقارنة تبدو غير سائغة هنا عنها في حالة اي نـوع من الفنون الاخرى ، ذلك لان الرواية تبدو دائما وكانه مفكر بها فـي مداولة عن تصور الحياة الشخصية في زمن ما ، وعن ضبط النفس كشيء كيفي للتجانس والانتماء الضروري ، ولكن يجدر بنا ان نتساءل ، ما هـو حال روكانتان المبدع ؟!.. وماذا فعل لكي يحول توقه هذا الى احتمالات حتى في ماضيه ؟!... انه اكتفى بان ثرثر عن عدم وجود افكار معاصرة للتداول الضروري ، بينما لايقدم هو شيئا اكثر من قوله ان اي احساس ضروري لابد ان يكون وهميا ، وذلك للاسباب التي عرضها روكانتان خلال الكتاب ، ان افضل حل يمكنه من تحقيق رغبته في ان يكون مذكـورا ومبررا ، هو الحل الذي مر على لسان روكانتان في عفوية اثناء تامله في الشكل الجمالي لروايته حينما قال لنفسه بسرعة « لقد فعلت ذلك » لقد كان العمل هو مفتاح الطريق الى تحقيق وجوده غير انـه لم يدرك ذلـك .

لهذا فاهمية الغثيان لاتكمن في نهايتها التي سودها سارتر دون الكشف العميق عن الحل الملائم ، بل تكمن اهميتها في تلك القـوة التصويرية المدهشة التي تغمر الرواية ، وفي التصوير الواعي الموجه للمناقشات ، وفي هذه الاستدعاءات للاشياء اللزجة الدبقة العجينية التي تبدو كنوع من الشعر المزيف ، يشدنا للقراءة ويقذف بنا فـي ممرات عديدة يعرفها من صاحب سارتر في اعماله الاخرى . كما ان الحلاوة الشكلية للاشمئزاز الذي هو واحد من اشكال الغثيان نفسه – والتي صورها سارتر على طول الرواية – لاتخلف اثارا ضارة دائما ، ولهذا فقد اهتم سارتر اهتماما بالغا بطبيعة هذا الاحساس ، مبقيا على التداخل بين الصفات الدقيقة وغير المحبوبة فيما نراه حقيقة عبـر مفاهيمنا الجافة للعالم المرئي ، كما ان رغبتنا في اعادة اكتشافنا للاشياء المحيطة بنا ، والتي تكون اليفة وغير مرئية عادة ، هي التي تجعلنا نـرى هذه الاشياء فجاة وكانها اشياء غريبة عنا تقع تحت نظرنا للمرة الاولى . ودائما مايخلف ذلك نتيجة مضطربة وفوق واقعية (سريالية) كما انهـا تكون محركة للعواطف ايضا ، ذلك ان الرؤية الواقعية للاشياء ، بالنسبة لتامل ميتافيزيقي ، تكون باردة وقاسية ومظلمة ومليئة بالمخلوقات التي تطفى على الاشياء النضرة الخضراء التي تساعد على خداعنا ، في حين تضفي الرؤية الظواهرية للاشياء بعض العمومية على منظار الشاعـر او الرسام او اي شخص اخر .

واذا اردنا بعد هذا ان نعرف الى اي جنس ادبي تنتمي الغثيـان فاننا نجد انها اقرب شبها بالشعر أو المقامات منها بالرواية ، فرغم اننا نجد بطلها مسليا الا انه لا يؤثر فينا بصفة خاصة ، ولقد قال سـارتر في كتابه (الكينونة والعدم) « ان التـامل الباطني الخـالص لا يساعد وحده على كشف الشخصية » . لهذا فاننا نجد ان روكانتان قد صـور بطريقة مغلقة داخل اطار من الفرور العادي والشغف الانساني ، بحيث جعله هذا اكثر قربا من اللالون . فحتى معاناته لا تحركنا ، ذلك لانه في اطار هذه المعاناة التجريدية لا يستطيع ان يمس الجزء الحساس مـن نفوسنا . فصلابة الغثيان ولونها يكمنان في رفضناالتطرف في طهرانية روكانتان اللاشعورية عند احساسه بالاشياء المحيطة به . ذلك ان البطل الذي يبلغ هذا الحد من الطهرانية الشفافة في عالم لا معقول ، يذكرنـا باعمال كافكا . غير ان الغثيان لا يمكن اعتبارها رواية ميتافيزيقية مثـل « القلعة » رغم كل طهرانية روكانتان وشفافيته هذه . كما ان لا معقول سارتر يختلف عن لا معقول كافكا . ان K (١٠) بكل كافكا ليس ميتافيزيقيا بشخصه ، اذ ان اعماله تبدو لا معقولة في حين ان تفكيره ليس تحليليا كلامعقولية عاله ، ان بطل كافكا يبدو ميتافيزيقيا من خلال وضعه في العالم ، بينما نجد بطل الغثيان متاملا تحليليا ، الا الغثيان عموما ليست تصويرا ميتافيزيقيا لازمة الانسان المعاصر ، وليست اكثر من تحليل فلسفي يهدف الى دفعنا قصرا داخل عالم من التصـور الميتافيزيقي ، وهذه الانعكاسات المناسبة لوعي الشخصية الفلسفيـة الخصوصي ، هي التي تميز الغثيان عن غيرها من الروايات الاخـرى التي لا يساوي ما فيها من فكر مثقال ذرة من تجاربنا او من طبيعـة احساسنا الظاهري بالاشياء . لهذا بينت (فرجينيا وولف) احساسنا الكسول بالزمن ، كما اخبرنا (بروست) عما يمكن ان نتجنبه من حضور الاشياء المحبوبة ، خلال السلبية التي اظهرها اخيرا ، في حين حشـد (جويس) ادق التفاصيل حتى انه ليستحيل العثور على قصة له تخلو منهـا .

فبينما تشبث K بطل كافكا بيقينية الايمان في وجود احساس طيب جديد في عملنا العادي وخلال اتصالاتنا الانسانية ذلك ان كافكـا يشحن عاله دائما بالدلائل التي تشعر بطله بالالتصاق بحضـوره وبمرافقته لامله الى الابد ، نجد ان بطل سارتر رغم وعيه واستنارتـه

(٩) هيروستيراتيوس Herostratuse هو الشـاب الذي تقول الاساطير اليونانية انه قد اشعل النار في معبد ديانا فـي ايفيسيوس حتى يصبح مشهورا ، وقد درس سارتر المعادل المعاصر لهذه الشخصية في كتابه Le Mur

(المترجم)

(١٠) ان (K) هو بطل فرانز كافكا – ذلك الغراب التشيكـي الذي كتب كافة قصصه بالالمانية – الاثير ، انه رمز الانسان المعاصـر المقذوف بلا رحمة في هذا الكون الكبير حيث حاصرته عبثية العالم ولا معقوليته . ان (Joseph K) هو بطل المحاكمـة (The Trial) وهو بطل القلعة The Castle وهو بطل كافكا عموما رغم انه يحمـل اسما اخر في بعض الاحيان مثل جريجـور سامسا كمـا في المسخ (The Metomorphoris) ولكنه يظل دائما هذا الكائن المقذوف فـي دروب ضابية لا تطلع عليها شمس « المترجم » .

(المترجم)

لا يستطيع ان يبحث عن احاسيس جديدة في مكان اخر غير ذلك الذي عرفه او اقام فيه ، رغم وجود هذه الاحاسيس بوضوح في مكان اخر الا ان طهرانية روكانتان ، ونقاءه ـ هي في زعمه ـ التي ستخلصه من العبثية . ولقد وعد روكانتان بالظهور في الوقت المناسب حتى يصبح فيلسوف المازق ، بينما (K) كون مأزقه داخل كل انسان ، مما يجعلنا نسلم بمنطقيته وكأنها منطقيتنا نحن .

ان مشاكل روكانتان ليست هي مشاكل الانسان العادية بحال ذلك لانه ميتافيزيقي عضال بطبيعته ويعيش كلية بلا اية علاقات انسانية غير ان سارتر ـ فيما اعتقد ـ قصد ان يقدم لنا هنا تصويرا للموقف الانساني بصفة عامة ، فاذا كان ذلك هدفه فعلا ، فليس ثمة شك في انه نجح في ان يوضح التركيب الخاص لمفهومه عن هذا الموقف ، فالغثيان هي اسطورة سارتر الفلسفية ـ لماذا ؟.. هكذا يسال جابرييل مارسيل ذلك لان حشد المواقف العرضية بهذه الغزارة يشعرنا بالغثيان اكثر مما يشعرنا بالعظمة ، وهنا ينبغي لنا ان نسال .. اذن ما هو الرمز الاساسي في هذه الرواية وما هو تفسيره ؟..وبالعودة الى الفصل المسمى ، حالة اظهار النوع في كتابه (الكينونة والعدم) سنجد ان سارتر يناقش في هذا الفصل سحر اللزوجة التي يصفها بانها ذات وجود نوعي مستقل وبلا وسيط ، وهذا هو احد المفاتيح الرئيسية لتصوره للانواع وفهمه لكينونتها وسلوكها ومقاصدها . ان هذه الاشياء تواجهنا منذ البداية لانها تخدمنا كأي تصور للشعور ولشكل الامتلاك ، ذلك ان مقارنة العقل باللزوجه تظهر لاحاسيسنا كم من المراهقة تختفي خلف هذه الافكار . فمواجهتنا للزوجة واستمتاعنا باكتشافها وملء تجاويفها لا يكون عموما لنفس السبب الذي بينه (فرويد) ولكن لرغبتنا في فهم نوعية هذه الفصائل احيانا .

وقد كشف روكانتان عن موقفه الانساني خلال طريقه الانساني المختزل ، انه توقه لاتباع الطريق النموذجي الذي وضحه سارتر في (الكينونة والعدم)كخلفية تخطيطية لكل محاولاته ، ذلك انه لم يكس نفسه باي شكل كانسان عادي .. لم يكسها حمائيا .. او جنسيا او سياسيا ، او عقائديا ، لم يكس عري وجوده باي شيء من هذا ومن هنا كان الشكل الجمالي الذي انبنت عليه في النهاية طريقة الحل التخطيطي الذي هو اكثر الحلول المعنوية استحالة حيث يترك نموذجنا دون اي تغيير جوهري شكلا فاشلا.ومع هذا فلم يكن روكانتان غريرا حتى النهاية ، في تصوراته لان اي شكل من اشكال الاجتهاد الانساني كان كافيا لان يمكنه من ادراك ذلك كلية ، حيث الشر ـ كما يقول سارتر في كتابه « الادب » ـ لا صلة له بالانسان ولا بعالمه المفكر به ، وهذه الحقيقة هي الفكرة الوحيدة التي اكدها روكانتان كشخص مستنير وهي الفضيلة الوحيدة التي حققتها « الغثيان » مبينة النموذج العاري للوجود الانساني ، منيرة بدرجة من الوعي الفلسفي ذلك الكشف العقيم للمصير الغريب الذي تلاقيه عادة خططنا الغامضة .

اذن فما الذي فعله سارتر ليساعدنا على فهم خرافته تلك ؟ لقد فشل بصراحة في حله الجمالي ، وليس هذا فقط ، بل انغمس روكانتان في ملاحظاته باشمئزاز لصلابة التقاليد البرجوازية ، لا ندري لماذا الا ان الاشراقة النقية التي بعثها فيه ذلك اللحن الصغير قد منحته حضورا دائما ، يجعله قادرا على تخيل النهاية الحقيقية له . كما برهن هذا اللاعقلي ، اللا وجودي على سلبية المناقشة ضد الراسماليةاو بمعنى اكثر عمومية ضد الفلسفة الاداتية والبيروقراطية التي لا يمكن ان تساعد الفرد في حالة التصاقه بها على تكوين شخصية مذهبية مستقلة ابـــدا .

وعلى هذا فان الفهم الكامل « للغثيان » هو الذي سيساعدنا على النظر في اعمال سارة الاخرى ، ذلك لان هذه الرواية هي العرض المستنير لكافة افكار سارتر وارائه التي نثرها على امتداد اعماله الاخرى .

القـاهرة

ترجمة : صبري حافظ

نقاش حول «رواية»

فن الرواية يظل ابدا موضوع نقــاش ، لانه فن حي ابدا. والمظهر الذي يتخذه اليوم تحت ريشة بعض الكتاب يدفع احيانا الى التنبؤ له بالانحطاط ، واحيانا اخرى الى توقع تجديد كـامل له ، في حين يواصل روائيون عديدون ذوو مواهب ثابتة طريقهم على الدروب التقليدية الكبرى . وقد دعا اندريه بورين A. Bourin خمسة روائيين مختلفي النزعات ليناقشوا موضوع الرواية ، رغبة بان يسجل شهادة الفريقين في الموضـوع ، وهم نـاتـالي ساروت N. Sarraute وميشال دو سان بيار M. De Saint Pierre وكلود سيمون C. Simon وجان هوغرون J. Hougron وجان رينه هوغونان J. R. Huguenin وتنشر « الاداب » فيما يلي هذا النقاش الهام مترجما عـن الفرنسية .

****

اندريه بورين ـ انتم هنا خمسة روائيـين ذوي نزعات مختلفة ، ويستظل اثنان منكم راية « الرواية الجديدة » وهي تسمية قابلة للنقاش في الحقيقة ... ولكن يبدو مع ذلك ان هذه « الرواية الجديدة » تشكل نوعا من « الدولة » داخل دولة الرواية . غير انكم جميعا ورثة ثقـافة واحدة ، ولكم تكوين ادبي يكاد يكون متشابها ، وانتم في نظر القـارىء اشخاص يروون ، بعد كل حساب ، حكاية . تروونها بشكل مختلـف ، بلا شك ، ولكنكم تروون جميعا حكاية .

وعلى هذا ، ففي اية لحظة يتم الافتراق الذي يباعد فيما بينكم ؟ وما السبب في آن كلا منكم لا يقدم لنا بعد الشيء نفسه تحت اسم « رواية » ؟ اتكون القضية هي قضية تكنيك فحسب ؟ اتكون قضيـة ايديولوجية ؟ أتقررون مواقفكم بالاضافة الى الغاية ؟

ان هذا هو ما أود ان نحاول القاء الضوء عليه هنا . انكم جميعا روائيون ، أليست الحقوق والواجبات التي تقرونها لانفسكم متشابهة ؟

كلود سيمون ـ انا لا اطرح على نفسي قضايا بعبارات اخـلاقية . فلقد تحدثت عن حقوق وواجبات . اما انا ، فان قضية الرواية لا تظهر لي قط من هذه الزاوية ، وكذلك قضية الفن اجمالا . واعتقد ان «ايلي فور» E. Faure هو الذي قال ان الاخلاقية لا تقوم ابدا عـلى حطام الفن .

ميشال دو سان بيير ـ ان هذا خطأ كلي ، ومع ذلك فاني اوافقك على ضرورة فصل الفن عن الاخلاق . ان ميدانيهما متميزان ، وليـس بالامكان جمعهما .

جان رينه هوغونان ـ انني لا اوافق ايا منكمـــا . ويخيل الي ، بالفعل ، ان الرواية تفترض ، على العكس ، اخلاقية ما ، لانها تفتـرض ميتافيزيقية ما . ان كل رواية هي مشروع معرفة ، جهد لمحاولة نقـل رؤيتنا الخاصة عن العالم . فهي اذن ميتافيزيقية ، ومن يقل ميتافيزيقية يقل بالضرورة اخلاقية ، لان هذه الرؤية تستلزم تصورا للخير والشر ، لليقين وللشك ، وتستلزم اقرارا ورفضا . من هنا كان جميع الروائيين الكبار اخلاقيين على نحو ما .

م. دوسان بيار ـ ان هذا لا يبدو لي مؤكدا على الاطلاق . وينبغي وضع لائحة لمن يمكن ان نسميهم روائيين كبارا . ما رايـك انت ، يـا هوغرون ؟

جان هوغرون ـ انني افكر بدستويفسكي : لقد كان مؤمنا ...

م. دون سان بيار ـ ولكنه ابعد الناس عن ان يكون اخلاقيا !

جان هوغرون ـ كلما اراد ان يدافع عن وجهة نظر ، دافع عن وجهة النظر المعاكسة .

م. دون سان بيار ـ ان الروائي يتحرر بالاختـلاق ، انـه يطـلق مخلوقات لا يستطيع ان يكون ضامنا لها . ان شخوصنا يكتسبون الحياة ، أي الحرية ، حرية هي صورة لحرية مخلوقات الله ، من اجل هذا لا نستطيع ان نقدم رؤيتنا للعالم في الرواية . اننا نقدمها في الدراسة . اما الرواية ، فهي رؤية عالم الاخرين .

اندريه بورين ـ الا تريد ناتالي ساروت ان تعطينا رؤيتها الخاصة للعـالم ؟

ناتالي ساروت ـ يبدو لي ان الاخلاقية ، كالجمال وكالشعر ، انما هي شيء يأتي بالاضافة . ويخيل الي ان الروائيين لا يسمون الى بلوغها وهم يكتبون . اذا تمكن الروائي من اختراق المظاهر ، فلا بد ان يبلـغ بالضرورة شيئا ما نقيا ، حرا ، ولكن ليس في البدء من غاية اخلاقية .

اندريه بورين ـ وماذا هناك في البدء ؟

ناتالي ساروت ـ سعي وجهد لاختراق المظاهر واكتشاف شـيء مجهول ... وعلى اي حال ، امتلاك هذا الوهم ...

جان رينه هوغونان ـ انا موافق .

كلود سيمون ـ نقاط الانطلاق ... عندي هي نقل الرؤية الذاتية للعالم التي استطعت ان احصل عليها . غير انه يتضح ، على نحو يـدعو الى الفضول حقا ، اننا حين ننطلق قائلين : « سنحاول التعبير عـن كذا وكذا : « ترجمة » هذا الامر ، او ذاك ، يتولد من اللغة نفسها، مـن مادة للبناء ، شيء يفاجئنا ، شيء لم يسبق لنا ان فكرنا بصنعه. يخيل الي ان الكتاب يصنع على مستوى الكتابة ، على مستوى اللغة. ان اللغة ليست هي وسيلة وحسب ، بل هي محرك . انها هي ايضا خالقة .

ميشال دوسان بيار ـ ان عندي مفهوما مخالفا كل المخالفة . ان الرواية في رأيي هي خلق الحياة . وانا مختلف تماما مع بول بورجيـه الذي كان يجلس الى الطاولة ويقول : « هذا ما افكره ، انا بورجيـه، عن « التلميذ » وعن معنى الموت الخ ... » .

كلود سيمون ـ ليست القضية في نظري قضية افكار ، انما قضية احاسيس .

م. دوسان بيار ـ كان بوسع بورجيه ، لو كان معنا ، ان يذهب الى ان القضية هي في وقت واحد قضية افكاره الخاصة واحاسيســه الخاصة . غير ان الروائي في نظري هو على عكس ذلك شخص يطـلق في الزمان والمكان شخوصا يملكون حرية كاملة تجاه خالقهم . وانمـا هم بهذا الشكل موجودون ، شأن الجنس البشري الذي لا يوجد الا لانه حر بالنسبة الى الرب .

جان هوغرون ـ انك تطلق شخوصك ، ولكن من اين يأتون ؟

م. دو سان بيير ـ الحق اني اومن بالسر والخفاء والمعجزة. ان احدا لم يستطع قط ان يعطيني مفتاح الخلق الروائي . انك تلاحظ فجـأة، بفضل منطق داخلي ليس هو منطقك ، ان شخصا يصنع بحماسة خطابا من ثلاث صفحات ، خطابا قد فكرت فيه انت وكتبته ، وان لم تكن على وفاق معه ، خطابا يملك مع ذلك حرارة ما ، بلاغة ما ، معنى ما .. هوذا سر فننا ومهنتنا !

جان رينه هوغونان ـ ان ما يدعى بترك الابطال يتكلمون بحـرية يعني بلوغ حالة ما يطلق فيها الروائي اشياء لا تزال مجهولة لديه، ولكنها مع ذلك صادرة عنه .

م. دوسان بيار ـ هذا مفهوم فرويدي للرواية ، ولست اقره .

جان هوغرون – انني انضم الى مفهوم هوغونان . نحن نكتشف ونحن نكتب اجزاء من انفسنا كانت عند البدء مقنعة على نحو ما . انني لا اومن بالخيال ، ولا بذلك التدخل الذي له جانب الهي ، والذي يضايقني قليلا ، لهذا السبب بالذات .

كلود سيمون – انا لا اقر هذا التمييز الذي يتبناه كل من هوغونان وهوغرون وميشال دوسان بيار بين المضمون والشكل ، بين المحتوى والاناء ... ويخيل الي ان الشيئين كليهما شيء واحد ، او على الاقل ليس ثمة من محتوى بلا اناء والعكس بالعكس . ان احدهما يخرج من الاخر . انهما مرتبطان ارتباطا صميميا فيما بينهما . وليست القضية بالنسبة لي ان اضع في قالب انيق افكارا او احاسيس خطرت لي فرحت ابحث لها عن اناء ، عن زجاجة اذا شئتم ... لا ، بل ان هذا الاناء يفرز محتواه او بالعكس حتى لا يكونا في اخر المطاف الا شيئا واحدا .

ناتالي ساروت – لا استطيع ان اقول الا شيئا واحدا ، هو انني متفقة مع كلود سيمون . يخيل الي ان الشكل هو الحركة التي بها يحيا المضمون . واذن ، فان هذه الحركة عمل خلاق .

جان رينه هوغونان – اود ان اقول كلمة . لقد حاولت الرواية الجديدة التي تمثلونها ان تحدد نفسها ، ارادت ان تحدد نفسها بهذا القانون بالذات : لا شكل بلا مضمون ، ولا مضمون بلا شكل . ولكن يخيل الي ان هذا أمر بديهي تماما وانه لم يكف قط عن ان يوجد في الادب . ولا اعتقد ان راسين قد انكره ، بل ان فلوبير قد اكده القدرة .

كلود سيمون – ان فلوبير « حالة » هامة جدا لانه في رايي يؤرخ نوعا من الافتراق ، من التغيير الكامل في الادب الروائي : هو نهاية الرواية ذات الفكرة ، الرواية الاخلاقية التي تحمل تفسيرا للعالم وحلا غائيا . ان مدام بوفاري تموت على نحو فظيع ، ولكننا نعلم ان هذا ليس له أي معنى اخلاقي ، ذي مغزى . فقد كان يمكنها ، ككثير من النساء الاخريات اللواتي خدعن ازواجهن ، ان تموت مرتوية وسعيدة جدا ، أليس كذلك ؟

واذن ، فان هناك ابتداء من فلوبير تيارين قد افترقا بوضوح . لقد قال فلوبير : « ما أشد ما تضجرني قصة اولئك الابطال ، وتلك الحبكة .. ان مدام بوفاري هي أنا ... » لقد قالها مرات .

ميشال دوسان بيار – حقا ، كنت انتظر ان تصل الى عبارة « ان مدام بوفاري هي أنا ... » هل قرأت مراسلات فلوبير ؟ ان فلوبير يظهر فيها غير متفق البتة مع هذه العبارة ، على الاطلاق ! لقد كان فلوبير يؤمن حقا بخلق « حياة تلقائية » ، وهذه العبارة بالذات واردة في مراسلاته .

كلود سيمون – غير انه قد قال : « ان كل ما اردت ان افعله شيء رمادي ، رمادية العفونة ... » .

ميشال دوسان بيار – اننا غير متفاهمين ! فان ما اناقشه عبارة : « مدام بوفاري هي أنا ... » .

كلود سيمون – ان ما اقصده هو ان نقطة الانطلاق هي دائما ذاتية . ان تصوير العالم كما رأيناه ، لا كما يمكن لاله ان يراه ، هو محاولة لامتلاكه ، ولالتهامه . ويشعر من يقرأ فلوبير بنوع من السعار .

ميشال دوسان بيار – حسنا ! ان فلوبير . هو اذن احد كبار اجدادك ! وبالفعل ، اعتقد ان الامر أشد تعقيدا من ذلك ، لان فلوبير قد شرح في مراسلاته ، غير مرة ، ما كان يعنيه بقوله « مدام بوفاري هي أنا » . فمن المؤكد ان الكلمة نكتة ، وليست هي جهرا بعقيدة روائية .

ناتالي ساروت – يبدو لي ان في الرواية الجديدة نوعا من التحويل لمركز الثقل . فان الاشخاص والحبكة تهمنا اقل من ذي قبل .

جان رينه هوغونان – ما هو مركز الاهتمام الجديد في نظرك ؟

ناتالي ساروت – مادة ما ، نظام للاحاسيس التي هي من التعقيد بحيث تتجاوز البطل ان هذه المادة نفسها قد تغيرت . لقد حدث نوع من الثورة في مطلع هذا القرن .

كلود سيمون – لقد ترك الموضوع ، كما حدث في الرسم .

ميشال دوسان بيير – انه لم يترك على الاطلاق .



ميشال دون سان بيار



جان رينه هوغونان

كلود سيمون – ترك المعنى .

ميشال دوسان بيار – انني احتج هنا غاية الاحتجاج . انا لا اغض من شأن الرواية الجديدة ، ولا من شان الفن التجريدي . ولكن ما اراه هاماجدا ان الاثار العظيمة ما تزال تصدر ، وان الانهار الكبيرة ما تزال تجري نحو البحر نفسه . ليس هناك من جديد .. لم يخترع شيء ، على الاطلاق . ثم انكم لستم انتم الذين عمدتم رواياتكم : روايات جديدة . ان ما يدعى بهذا الاسم هو احد فروع فننا جميعا ، انه شيء قد أعلن من قبل ، بل قد كتب منذ مئات السنين .

كلود سيمون – بكل تأكيد . اننا لا نفعل الا ان نستمر ...

ميشال دوسان بيار – لقد خلقتم شيئا يضرب جماع المنافسة ، اما نحن فنخلق شيئا يحرك بالدافع نفسه .

كلود سيمون – اوه حتما .

ناتالي ساروت – حتما .

ميشال دوسان بيير – هناك من لا يقر ذلك . ان اندريه بريتون يقول لكم مثلا « حين ننتهي من جميع الذين ما يزالون يقارنوننا بهم .. ان هذا يلقي بكل شيء عرض الحائط . كل شيء اخر قد مات اما انا فاعتقد ان ميدان الاداب والفنون ترويه جميع الانهار معا ، ولهذا اهمية كبيرة عندي ، لانه ينبغي الا نستبعد شيئا على الاطلاق ، لا شك لفن ولا شكل فكرة ولا أي شكل اخر .

اندريه بورين – هل تشاطره الرأي ، يا جان هوغرون ، في هذه « التحررية » ؟

جان هوغرون – انا اروي حكايات . ان لي مفهوما ليقول انه قد تجاوز ، انا اروي حكاية ، أرى أشياء ...

ميشال دوسان بيار – ولكن لا ، ان هذا لم يتجاوز !

جان هوغرون – انني انطلق من الانفعالات ، والانفعالات تهمني ، لا الابطال . انا اقرأ الرواية الجديدة ، ولا يزعجني فن «البلانيتاريوم» (١) على الاطلاق ، انني أجد فيه شيئا قريبا مني ، ولكنه اقوى كثيرا ، غير ان بوسعي مع ذلك ان اعبر عنه اذا سلكت هذا الطريق . ولكن هذا لن يكون طبيعيا لي . ولهذا أبقى متشبثا بحكاياتي . ربما كان ذلك يعزى الى طراز من الحياة ، الى تنقلات هائلة ، الى تصعيد عبر اوساط اجتماعية مختلفة . بيد انني مثل ميشال دوسان بيار ، لا أنجح في اقامة التمييز الذي تتحدث عنه الرواية الجديدة ، واحاول ان احدده .

ميشال دوسان بيار – ان هوغرون يحاول ان يحدد الرواية الجديدة لاسباب لا يستطيع هو نفسه ان يفصح عنها .. ذلك لان عمله الادبي هو نفسه من الرواية الجديدة . ان في سلسلته « الاسيوية » شيئا أجده

(١) Le Planétarium رواية لناتالي ساروت (المترجم).



كلود سيمون

جان هوغرون

جديدا مئة بالمئة ، يخالطه غالبا ما اسميه بـ « النزعة الانسانيــة الجديدة » وما يقذفنا باستقامة ، في بعض اللحظات ، نحو العلم التوهم، مثــلا .

جان هوغرون ـ اود ان اقول ببساطة اني احب كثيرا مؤلفي الرواية الجديدة وبصورة خاصة ناتالي ساروت وكلود سيمون ، ولكن مع الاسف، أعتقد اني سأزعجهم ، لاني ارى خصوصا انهم يخلقون ابطالا .

اندريه بورين ، اجرؤ على القول انك ، يا جان رينه هوغونان ، قد دخلت الحلبة الادبية بعد الاخرين المشاركين في هذه الندوة بسنوات عديدة . كانوا قد اتخذوا مواقفهم قبلك . واود ان أسألك اذا كان تعارضهم واختلافهم قد جعلاك تتردد في اختيار الطريق الذي تتبعه، أتراهم قد خلفوا الحيرة لديك والقلق على الاقل ؟

جان رينه هوغونان ـ لم اواجه هذه القضية ، فلم تكن هنــاك مشكلة . لقد بدأت الكتابة وانا يافع جدا ، وقد كنت دائما مدفوعا برغبة جوهرية في اختراع ابطال من غير ان اقصد حقا خلقهم بصــورة اعتباطية اكثر مما ينبغي ، على غرار بطل الرواية الكلاسيكي ، بل بقسط اكبر من الحرية . انني لم أتساءل قط اذا كان علي ان ادخل هــذه المدرسة او تلك . ثم انني اعتقد ان الذنب ليس ذنب الرواية الجديــدة اذا ظهرت نظامية الى هذا الحد .

ناتالي ساروت ـ ان هذا المصطلح « الرواية الجديدة » انما فرضه النقــد .

كلود سيمون ـ ان جهدي كله مرتكز على « كيف » الاشياء ، لا على « لماذا » . وربما كان سبب ذلك بكل بساطة اني سأيء التمييز ...

جان هوغرون ـ انها سذاجة كبيرة التساؤل عن الـ « لماذا » .

كلود سيمون ـ يشغلني الـ « كيف » بكل بساطة ، كيف هــي الاشياء ، وكيف ننقلها . وقد قال رولان بارت في مقال حديث له، وكان على حق ، ان الكاتب اذ يطرح سؤال الـ « كيف » وحده ، انما يطــرح في الوقت نفسه سؤال الـ « لماذا » . وربما كان ما يميزنا يكمن هنا.

ميشال دوسان بيير ـ انك تدافع عن دعوى مفرضة . فالامــران يسيران معا ، ويبدو لي ان المرء يقع في جدليات لستم انتم مسؤوليــن عنها حقا ، ولكن اخرين مسؤولون عنها ، لانهم ارادوا ان يقيموا نظريات وبيانات أدبية . وانا ارى ذلك رديئا جدا .

كلود سيمون ـ لم يصدر احد منا اي بيان ادبي ..

ميشال دوسان بيار ـ لست انتم ، بل اخرون .

كلود سيمون ـ كل ما فعلته ناتالي ساروت انها درست مهنتهــا ككاتبة ، والان روب غرييه قد كتب هو ايضا ، كما كان يقول ، ليفيءنفسه لنفسه . والحق انه ليس ممنوعا على الكاتب ان يتساءل كيف تم لــه ان يفعل ما فعل .

ميشال دوسان بيار ـ لست متفقا معك كل الاتفاق . ان القضيــة تصبح قابلة للنقد بمقدار ما يريد الكاتب ان يطبقها على الفن الروائي بصورة عامة .

كلود سيمون ـ ليس فينا من يريد تطبيق ذلك بصورة عامة .

ميشال دوسان بيير ـ ان تبعية ذلك تقع اذن على بعض النقاد.

كلود سيمون ـ احد الاعتراضات الشائعة لدى النقاد قولهم : « لا ندري ما الذي قصد اليه فلان الروائي ، ولا نفهم الرسالة التي اراد ان يحملها لنا ... » . والقضية الان لا تخلو من غرابة ، لاننا نشهد فـي السينما نوعا من كاريكاتور الرواية في تصريحات المخرجين . انانطونيني مثلا يصرح بصدد كل فيلم من أفلامه : « لقد اردت ان اثبت أن ..اردت اناعرض فكرة ان ... » في حين انه ليس لدي شخصيا اية نظريــة اريد عرضها .

اندريه بورين ـ هل يزعجك النقاد ؟

كلود سيمون ـ لا ، والواقع انهم كانوا جميعا لطفاء معي ، ولكنـي أندهش حين اقرأ بلا انقطاع، بصدد كتاب اخرين ، الحجة الخالدة: «اننا لا نفهم جيدا ماذا تقصد هذه الرواية ، وما هو المغزى الذي يحمــله هذا الكتاب ... »

جان رينه هوغونان ـ بمقدار ما اقر الرواية الجديدة حين تقول ان الشكل والمضمون غير متميزين ، أخالفها حين تقول ان الكيف واللماذا مختلفان . فبمجرد ان يكون هناك كيف ذاتية ، هناك لماذا . يخيل الي ان « البلانيتاريوم » مثلا تحوي ميتافيزيقية ، ولو لم يرض ذلك ناتـالي ساروت .

كلود سيمون ـ لقد قيل مثل ذلك بصدد كتبي ايضا . هذا ممكن. ولكن هذا يعيدنا الى قول بارت : ان الكيف يفضي الى اللماذا ، او انه بالاحرى يتضمن اللماذا .

ميشال دوسان بيار ـ هذا الاصرار على ترديد عبارة : « ايةرسالة تحملها لنا الرواية ، ما الذي قصدت اليه .. » كنا جميعا ضحايا لــه. فمثلا استقبل النقاد استقبالا حسنا روايتي « همســات الشيطان » و « الارستقراطيون الجدد » ، ولكن بعض المقالات عن هذه الرواية او تلك التي كانت تنتهي بعلامة استفهام ، بينما لم افكر ،مبدئيا ،باني اردت ان احمل روايتي رسالة ما . انني في ذلك مثل هوغرون ، مثلك انت يا كلود سيمون ، مثل هوغونان . فرواية « الشاطيء المتوحش » اذا سئل مؤلفها عن غايتها العميقة، واذا شاء الناقد ان يبحث عن الوان الـ«كيف» و «اللماذا» فيها ...

جان رينه هوغونان ـ لو كنت انا أعرفها ، لما استمررت فيالكتابة.

ميشال دوسان بيير ـ جواب عظيم . مرحى .

اندريه بورين ـ انني اجدكم اجمالا اكثر اتفاقا مما كنت أظــن. ولكن لنواصل .

جان رينه هوغونان ـ أجل ، ذلك ان هناك امرا هامــا ، هو ان الرواية الجديدة تتفرد برفض الكلمات المجردة ، وهو في الحقيقــة الشيء الوحيد الذي يكسبها شخصية محددة جدا . وهذا التفــرد صادر عن ان الكلمات المجردة قد بليت من الاستعمال وان معانيها قــد تغيرت تغيرا فظيعا . خذ مثلا كلمتين مثل « حب » و « شرف » ، لقـد تلبستنا حقائق مختلفة جدا حتى اننا نشعر نحوهما بحذر شديد ولا نستطيع بعد ان نستعملهما . اننا نؤثر حقائــق محسوسة لم تتغير . فالطاولة هي دائما طاولة . وهذا الادراك قد قلب جيلا بكامله .

ميشال دوسان بيير ـ لست موافقا بحال من الاحوال . « حب » « شرف » .. كفى ! انها كلمات لا تبلى ! فما هذه الحكاية ؟!

جان رينه هوغونان ـ اذا كنت ...

ميشال دوسان بيار ـ طبعا ! ان كلمة « شرف » مثلا كلمــة كف التساؤل حولها لان لها ثقلا وصلابة مزعجين ، ولكننا لم نستنفد محتواها، ويلزمنا لذلك وقت طويل !

جان رينه هوغونان ـ لم نستنفد محتواهـا، ولكننا نحن لا نعطيها بعد ..

ميشال دوسان بيار ـ انني اوقفك على الفور . من ، نحن ؟ ان كلمة شرف في رأيك جوهرية ، فحولها يدور ابطالي ويدورون ، كما تدور العصافير حـول شجرة . هذه الكلمة ((شرف)) قائمة في وسـط المشاهد التي أصورها . انني أحط عليها ، وأطير ثـم أعود اليها . اما ان تأتي فتقول لي ان كلمة شرف هي الان لا ادري ماذا .. كيف كنت تقول ؟

جان رينه هوغونان ـ كنت اقول انها تتلبس الان حقائق اشد تعقيدا مما كانت في القرن السابـع عشر ، حين كان راسين يستعمل هذه الكلمـات ((شرف)) ، ((فضيلة)) ، ((مجد)) كان مفهوما جدا ما الذي يقصده . كانوا يصيبون الراحة في الكلمات المجردة ، في ان كلمة مثل ((حب)) هي اليوم على غاية التعقيد .

ميشال دوسان بيار ـ كانت كلمة ((شرف)) في ذلك الحين لا تقل تعقيدا عما هي الان . وهذا ما يلاحظ بالاطلاع على ما كتبه اصحاب المذكرات . واذن ، فلم يتغير شيء . أنكون حقا قد تطورنا الى حد ان ظاهراتنا الانسانية أصبحت تبعد هذه الكلمات ؟

جان رينه هوغونان ـ يجب اعادة تعريفها . لقد كانت محددة كـل التحديد في القرن السابع عشر ...

ميشال دوسان بيار ـ هذا غير صحيح على الاطلاق .

اندريه بورين ـ أليس الاصح ان الناس هم الذين تغيروا ؟ ففـلان الكاتب اليوم ، أكان يكون في الماضي كما هو الان ؟

جان هوغرون ـ لا أظن انني لو كنت اكتب منذ قرنين ، لكان وضعي مختلفـا .

اندريه بورين ـ ألا تعتقد انك متضامن مع العصر الذي تعيش فيه؟

جان هوغرون ـ لا .

اندريه بورين ـ وانت يا ناتالي ساروت ، أتستطيعين ان تجيبي ، كهوغرون ، بانك لست متضامنة مع العصر الذي تعيشين فيه ؟

ناتالي ساروت ـ لقد غير الكتاب الذين جاءوا قبلنا المادة الروائية . فانني حين اقرأ الان فلوبير ، لا اقرأه طبعا كما كان يقرأه معاصروه .

جان هوغرون ـ وما الذي يغيره هذا ؟

ناتالي ساروت ـ انني لا أهتم بأبطاله ، انا لا اهتم مثلا بشخص مدام بوفاري .

ميشال سان بيير ـ ليست الرواية هي التي تتطور ، بل نحن الذين نتطور ...

اندريه بورين ـ لنعد ، اذا شئتم ، الى قضية اللغة . لقد كـان جان رينه هوغونان ، يذهب ، خلافا لميشال دو سـان بيير ، الى ان الكلمات ، او بعضها على الاقل ، ينتهي بها الامر الى ان تبلى . أتوافقين على ذلك ، يا ناتالي ساروت ؟

ناتالي ساروت ـ ان كل ما قرأناه يدل في الواقع على ان كلمـة ((حب)) مثلا تمثل كثيرا من الاشياء حتى بتنا لا نعرف ما الذي تعنيه.

ميشال دوسان بيير ـ انها تمثل في عهد تجربة ما ، في عهد النضج، اكثر مما تمثل في عهد المراهقة ، ولكني أعتقد ان الاعزاء الذين سبقونا كان شانهم مثل هذا ، هم ايضا .

ناتالي ساروت ـ ولكن لا تأخذ كلمة ((حب)) ، بل خذ كلمـة ((غيرة)) ، فيخيل الي انه لو لم يوجد بروست لما كان لها المعنى نفسه..

جان هوغرون ـ انني هنا غير موافق البتة .

ميشال دوسان بيير ـ على الاطلاق . ان غيرة بروست تحمل المعنى نفسه الذي تحمله غيرة مدام دولافاييت ...

ناتالي ساروت ـ اذا اختصرتها ، فانما تحتفظ منها بصـورة اجمالية . ولكن أعد قراءة بروست ، وتأمل ما في غيرته ، الحق انه ليس فيها شيء الا من عنده ... اذا قلت الغيرة ببساطة، نسيت كل ما تشمله هذه الكلمة .


ناتالي ساروت

جان هوغرون ـ افكر بمفهوم لدى بروست. انه مفهوم مدهش معجب ، ولكني حين اكتب لا افهـم كيف يستطيع هذا المفهوم ان يتواصل بما أفعله.

ناتالي ساروت ـ أتجرؤ على استعمال كلمـة ((غيرة)) على هذا النحو ؟ اما انا ، فلا أجرؤ ، ان ذلك لا يخطر في بالي. فان جميع مفاهيم هـذه الكلمات ، غيرة ، حب ، كراهية ، قد اصبحت علـى غاية من التعقيد .

ميشال دوسان بيير ـ أتعتقدين اننا مدينـون بهذا لبروست فقط ؟

ناتالي ساروت ـ اننا مدينون به للعالم الـذي نعيش فيه .

جان هوغرون ـ لا بد أن هذا فظيع ، عائق كهذا في سبيل الكتابة .

ناتالي ساروت ـ ولكنه ليس عائقا .

ميشال دوسان بيير ـ اما انا ـ فأصرح بأني لا اعترف لاحد بالحق بان يمنعني من استعمال كلمة او استخدامها . ولن أقبل ابدا عائقا كهذا.

ناتالي ساروت ـ اؤكد لك مرة اخرى انه ليس عائقا .

ميشال دوسان بيير ـ لقد قلت : ((انني لا أجرؤ ...))

ناتالي ساروت ـ لا اجرؤ لان هذه الكلمات لا تعبر عن احاسيسي .. من اجل هذا اقول اني لا اجرؤ .

جان رينه هوغونان ـ بل هذا عكس العائق . فمنذ اللحظة التي ترغبين فيها بكتابة : ((كان يغار)) تصبحين أسيرة صيغة ما .

كلود سيمون ـ هذا الاحساس سيكون شديـد الايجاز بالنسبة لتعقيد ما توحيه الغيرة لناتالي ساروت . فكتابة عبارة ((كان يغـار)) تبدو لها شيئا تقريبيا الى حد بعيد .

ميشال دوسان بيير ـ لقد صور بروسـت الوانا من الابيرانـت الحقيقية ، ولكني لا اعتقد انه أضاف أي شيء الى راسين فيما يخص معنى الغيرة .

جان هوغرون ـ بلى ، بلى ...

جان رينه هوغونان ـ قارن ، يا ميشال دوسان بيير ، مسرحيـة لسوفوكل بروايات بروست ، وادرس كل ما يفصل بينهما ، وستـرى انه تطور مستمر في الادب ، وانا لا اطلب ان تمعن اكثر فاكثر فـي التفاصيل ، وانما تحصر اكثر فأكثر الأشياء التي تحلل . لقد كـان بامكان سوفوكل أن يكتفي بصفحة واحدة عن الحـب او الغيـرة او التضحية . اما اليوم ، فان الرواية لا تصور بعد عاطفة ، بل تصـور صفة ، لونا من الوان العاطفة ...

ميشال دوسان بيير ـ ان افلاطون يصور جميع القضايا ، وليـس لدينا ما نضيف شيئا عليه . كل ما هناك ان الفلاسفة الذين كانوا فـي الماضي يهتمون بهذه القضايا ، وكذلك علماء الاخلاق ، لا الروائيـون، لسبب بسيط هو ان الرواية لم تكن موجودة في عهد سوفوكل ، علـى الاقل بالشكل الذي نعرفه . ولكن لنعد الى الغيرة . انـت تقول ان بروست قد تعمق موضوع الغيرة اكثر من أي انسان اخر ، اما انـا، فاقول بصراحة ان بروست لم يضف شيئا على افلاطون في هذه النقطة.

جان هوغرون ـ انه يقدم لنا وجها بروستيا من الغيرة ، لا شيئـا اخـر .

جان رينه هوغونان ـ لقد فصلوا الحاجة ... كما هو الشأن فـي العلوم . لقد اكتشفوا الذرة التي كانت قابلة للتشريح ...

ميشال دوسان بيير ـ ان هنا قضية علمية لا علاقة لها اطلاقا بمـا نحن بصدده ...

جان رينه هوغونان ـ ليس بالامكان اختراع عواطف اخرى.

اندريه بورين ـ بمقدار ما يكبر العالم ويصبح اكثر تعقيدا ، يغرى

الروائي بتضييق حقل نشاطه ورؤيته . فلماذا ؟
كلود سيمون ـ ان جواب ناتالي ساروت سيكون ما قصدت اليه وانت تتحدث عن الفيرة . أعتقد اننا نحن نحتاج الى ميكروسكوب.
جان هوغرون ـ ولكن هذا مريع . ان هذا يريعني.
ميشال دوسان بيير ـ اما انا ، فأفضل التلسكوب .
كلود سيمون ـ خذوا العلم مثلا . انكل واحد ينصرف اليه يتخصص تخصصا ضيقا في ميدانه . فمثلا ، ليس ثمة في التشريح بعد ، من يتعاطى كالماضي الطب العام .
جان هوغرون ـ كان يكون مؤسفا في القرن العشرين ان يرتمي شخص كدستويفسكي في التخصص . على ان ذلك كان يمكن ان يرد ، ولكنه لم يفكر فيه لحظة واحدة .
ناتالي ساروت ـ لقد حدثت ثورة حقيقية في بدء العصر. وأعتقد أن بروست وجويس كانا رائدين .
ميشال دوسان بيير ـ ليس اكثر من كثيرين اخرين .
كلود سيمون ـ كسيزان وفان غوخ في الرسم .
جان رينه هوغونان ـ اعتقد أن هناك ظاهرة اخرى يجب الاشارة اليها في تطور الرواية . لقد وعى الروائيون انه كان ثمة كذب وخداع في ان يقرروا ، منذ البدء ، ان يكون لبطل ما شخصية محددة ، وانه يجب ان يكونوا امناء لها حتى احر سطر من الرواية . لقد وعوا أن ذلك لا يتم كذلك في الحياة . ولقد اخذوا يعترفون شيئا فشيئا بأهمية المفارقات والدقائق ، وبالتالي ، أهمية التناقضات لدى البطل . انهم يحلون دراسة المصائر محل دراسة الشخصية . فليس ثمة بعد دراسات بسيكولوجية ، وانما دراسة المصائر .
ميشال دو سان بيير ـ الكاتب الذي اهتم اهتماما بالغا بفكرة المصير ، هو موریاك .
جان رينه هوغونان ـ وبرنانوس أيضاً .
ميشال دوسان بيير ـ صحيح ، ولكن من جهة اخرى ، لا يفصل موریاك ولا برنانوس فكرة « المصير » كما تفهمونها ، عن « الله » . انهم يضمون الحضور الالهي كشرط رئيسي.
جان رينه هوغونان ـ وكذلك الشأن بالنسبة لكافكا . فالبشرية، في نظره ، هي التي يستعطي شكلها . اما بالنسبة لبرنانوس ، فالله. وبالنسبة لموریاك ، صراع النعمة والاثم ، وهذا ما يشرح ان الرواية الجديدة تتبع هذا الاتجاه ...
ميشال دوسان بيير ـ هناك فكرة واضحة جدا عن المصير فيأعمال زولا ، بالرغم من مظهره البسيط .
كلود سيمون ـ اننا لم نخرج من العدم . وليس فينا من يزعم انه مارس الادب انطلاقا من الصفر .
ناتالي ساروت ـ انما الصراع ضد المذهب التقليدي هو الذي يستمر . وقد كان ثمة دائما صراع ضد هذا .
ميشال دو سان بيير ـ اننا نصارع دائما ضد التقليد باسم تجديد المادة المخلوقة ، هذا صحيح .
جان رينه هوغونان ـ أجل ، هناك صراع ضد التقليد ، ولكن المرء يقول لنفسه بين الحين والحين : « أوه ! ما الذي اكتبه الان ؟ ان هذا يصبح غير مفهوم ، غير منسجم . فلنجهد بان نكون تقليديين اكثر من ذلك ! » واذن ، فان صراع الروائي ، هو من اجل ان يعود الى اطار، الى أشكال احسن تحديدا ، واكثر فهما واقدر على النقل والاعداء .
كلود سيمون ـ ليس هذا ما اراه على الاطلاق .
ميشال دوسان بيير ـ وانا كذلك .
كلود سيمون ـ ان الشيء الوحيد الذي التمسه ، هو ان انقل بدقة ما أحسه .
ناتالي ساروت ـ حين ذكرت الساعة الصراع ضد المذهب التقليدي ، عنيت الصراع ضد ما هو متواضع عليه ، ضد هذا القالب الذي تنصب فيه الفكرة بدافع من طلب السهولة والكسل .
كلود سيمون ـ ان هناك شيئا واضحا جدا . حين عرض الانطباعيون لوحاتهم الاولى ، أخذ الناس يصيحون : « كيف تكون هذه الالوان البنفسجية ، الزرقاء على تلك الاشجار ... » الى ان لاحظوا ان ذلك صحيح ، وانما لم يكونوا يرونه ، لان رؤية جاهزة للشجرة (جذع كستنائي او رمادي بصورة متساوية ، واوراق خضر علىنحو واحد) كانت تأتي فتقف بين الرؤية الواقعية وادراكها . انما تطلبه ناتالي ساروت هو ان تحذف الرؤى الجاهزة ..
ميشال دوسان بيير ـ ان هذا يبدو مريعا . فانا حين اكتب، يأخذني هم مختلف كل الاختلاف ، واستشعر فرحة عجيبة بان أخلق الحياة . وانا مسرور بمقدار ما يكون ذلك حيا . اما ما دون ذلك، فأعترف اني لا افهمه كثيرا .
كلود سيمون ـ وما هو مرجعك في ذلك ؟ ان مرجعي أنا : هل ذلك مشابه ؟
ميشال دوسان بيير : اما مرجعي فهو : هل ذلك حي ؟
ناتالي ساروت ـ وما الذي يتيح لك ان تتأكد من ذلك ؟
ميشال دوسان بيير ـ ان ذلك حدسي وحسب . ان الحياة لا تقاس بعداد « جيجر » . لماذا يكون ذلك حيا ، او لا يكون حيا ، أراني غير قادر على شرحه لكم، ولكني أنا احسه بآلة الالتقاط الخاصة بي.
جان هوغرون ـ وانت ، يا كلود سيمون ، حين تقول انه مشابه، مشابه بالنسبة الى أي شيء ؟
كلود سيمون ـ بالنسبة لانفعالي ، لذاكرتي ، لخيالي .
جان هوغرون ـ وانا ايضا ، التمس الانفعال ، واحاول ان أجده .
ناتالي ساروت ـ بالتأكيد ، اننا جميعا نحاول .
جان هوغرون ـ وقلما تهمني الحكاية .
جان رينه هوغونان ـ اود ان اطرح سؤالا . فانه يهمني ان اعرف اذا كنتم تقرون ان هناك لحظات ، حين تكتبون ، تنجحون فيها اكثر مما تنجحون في لحظات اخرى بحذف ما تسمونه الانفعال الجاهز ، وبالعثور على طريقتكم الشخصية في التعبير بشكل يسير ، او اذا شئتم ، تلك الحالة التي تسمى بالالهام ؟
ناتالي ساروت ـ ان ما أحصل عليه ، بالنسبة لي ، انما يصدر عن أعداد ما أبعد في اثنائه كل ما يقنع الاحساس ما امكنني ذلك. انني احاول بكل قواي ان أعزله وان احاصره . آنذاك فقط يستطيع الشكل ان ينتفض بالحياة .
كلود سيمون ـ ليس هناك من الهام . وذلك لا يأتي الا بالعمل الجاهد .
جان هوغرون ـ انني اشاطرك الرأي .
كلود سيمون ـ كل يوم اجلس الى طاولة عملي ، ولكني اذا انشغلت بشيء اخر ، تمتنع علي الكتابة ..
ميشال دوسان بيير ـ يحدث مع ذلك ان يمر التيار ...
كلود سيمون ـ هذا راجع الى ان الروائي يكون قد جهد طوال ساعات وساعات لحذف جميع الاشكال التي لا تناسب ، جميع الاشكال التي لا تنسجم ...
جان رينه هوغونان ـ وهذا بالتأكيد ما كان يفعله سوفوكل وراسين، كما تعلمون .
اندريه بورين ـ ها نحن ذا نستعيد رؤية خالدة للاشياء . واحسب ان ذلك يمكن ان ينهي ندوتنا .

ترجمة « الاداب »

طبعت على مطابع :
« دار الغـد »
تلفون ٢٢٢٩٢١

الرمز في رواية « السأم »

بقلم سعدالله ونوس

تنطوي بعض الاعمال الادبية على كثافة شديدة تهز خمول الذهن، وتجهد الرؤية التي تتلمس مسلكا يقودها الى صميم العمل ، حيث قاعه وقمته في الوقت ذاته .

ورواية البرتو مورافيا « السأم » ، هي بلا جدال ، مثل واضح على ذلك انها مثقلة بكثافة صميمية توقظ ، وترعش كأي تماس مباشر مع العري . كثافة خاصة تنبعث – ولا مفر من تحديد ذلك اذا شئنا فض اسرارها ومضامينها – من عمق القضية المطروحة في الرواية اولا ، ومن تعقد مستوى المعالجة ثانيا . فللرواية ملمحان : خارجي شكلي يكتظ بالروائح البشرية ، وانفاس الواقع ، وباطني ينوي في الاعماق الابعد تتعرى الشخصيات فيه من شكلياتها ، وتكتسب تجريدا حيا يعيد للقضية، بطرح رمزي بالغ العمق والنفاذ ، كليتها واصالتها الذهنية.

ولا غرابة في هذا ، فرواية « السأم » في جوهرها تجربة فلسفية مثيرة ترمي الى دراسة قضية ميتافيزيكية بحتة على منعكس انساني ، بصورة يتواجد فيها العنصران الاصيلان للدراما الازلية : الذات الانسانية والعالم . ويظل للقضية أيضا بعض تجريدها وذهنيتها .

والتجربة مبنية باحكام شديد يتأتى من الترابط التلقائي والموحى بين وجهي العمل : الخارج والداخل . فيفضي أولهما الى الاخر، ويكمل بواقعيته الثقيلة تجريد الرمز الجاثم وراء السطح.

ان خارجية « السأم » ، وهي ذات سمات واقعية صلبة ، تصنع خلفية ممتازة تعطي الرموز شروط تفاعلها الملائمة ، وتكسب الحياة الباطنية للرواية تجسيدا بشريا يغني التعبير المأساوي في الدراما، ويزيده حقيقية ودلالة . والاحداث التي تتالى ثقيلة .. هزيلة لا تساوي شيئا بذاتها ، بل بقدرتها الايحائية في المستوى الرمزي الذي ينطوي على المضمون الفلسفي للرواية .

ومن هذا المنظور بالذات ، ينبغي ان نتأمل هذا العمل – المفزع – عندما نحاول التغلغل الى صميمه ، والقبض على دخيلته .

ان دينو – وهو بطل الرواية – ليس مجرد انسان في وضع شخصي خاص ، كما يقدمه لنا الشكل الخارجي ، بل هو – على العكس – ترديد معاصر لابطال المآسي اليونانية القديمة الذين كانوا يرمزون الى الانسان في عموميته وتجرده ، ويلعبون ادوارهم الفاجعة في اطار معبر يومىء الى شمولها ، وجذريتها في الوجود الانساني.

وهذا – لا شك – ما يمنحه اهمية ،بالنسبة لنا ، فهو ببعض التخطي تجربتنا او نموذجنا الذي يطرح – من جديد – ، وبتضحية هائلة ، المشكلة بكل ثقلها وقدمها ويأسها . (كمرسول) (1) كامو، كشف للحقيقية المرة من غير زيف او تضليل ، وبصورة تهب الرواية طابعا اسطوريا ذا ذاتية خاصة توائمه مع طبيعة العصر ، ومع التغير الطارىء على المناخ الذي يؤطر قضايانا الاساسية الثابتة .

انه ، وبحركة تجريد طبيعية وغير متعسفة ، الانسان .. بطل المأساة الصميمية الذي يستيقظ على عالم فارغ من التبريرات . تترابط الاشياء فيه بآلية مزيفة وهزلية . تجميد « مادوزي » يثير الضحك والاشمئزاز معا على حد تعبير (سارتر) . أو بكلمة اخرى ، عالم ناقص يعجز كليا عن اقناعه بوجوده الفعلي . ونقص الواقع متوفر دائما، لكنه لا ينكشف الا تحت وهج الوعي يتسلط عليه ، ويفضحه . ودينو،

منذ الصفحات الاولى ، يقدم نفسه الينا من خلال عنف صامت، ينطوي على عذاب اصيل ورتيب . عنف ، لا نقاش ، ينبع من يقظة وعيه الطويلة، وارتطامه الموصول بالحقيقة – واقع المأساة المريع – .. هذا الارتطام الذي ينبت السأم . سأم مفاير « ليس عكس التسلية ، بل انه يشبه التسلية بما يخلفه من شرود ونسيان . ان السأم في نظري حقا نوع من النقص او عدم التلاؤم ، أو غياب حس الواقع » ... الغطاء القصي، والاحساس الواعي باللامعقولية ، حتى ان الكأس تغيب نهائيا خلف انعدام – مرعد – ، فلا يستطيع معاودة الاحساس بها الا بتهشيمها .

وهذه الوضعية مماثلة لحالة « مرسول » كامو ذي الشعور الثقيل .. المشوه بالواقع ، حتى ليلوح ان هذا الواقع ايضا غائب خلف الاصطدام الخانق باللامعقولية . ولكن ، بينما يعاني « مرسول » ذلك على مستوى الحس فقط عاجزا عن وعيه ، فان دينو يعي مشكلته ، ولا يمل تحليلها ، واضاءة شتى جوانبها ومنعطفاتها . مما يعطي التجربة جدتها او تميزها . فالقضية مطروحة هنا على مستوى عقلي يزخر بالتحليل والرؤية الواعية ، ولا يكتفي بالمعاناة الانفعالية ، المبهمة في أغلب الاحيان . وبطل «السأم» يعرف بتأمله الاستبطاني المرهف والمستمر مأزقه الصعب ، ولا يعجز عن تسميته بكلمات قليلة وبسيطة ، حينما يدعى لذلك . انه انفصام العلاقة بينه ، وبين هذا العالم السينمائي الزائف الذي يصفه كامو بأنه لا معقول وحسب . الاشياء كلها هناك. وهو – هنا – وليس بينه وبينها شيء قط . فراغ فسيح من اللايقين كالفضاء النجمي ذاته .

والجدير بالقول ، ان انقطاع الارتباط مع العالم ، او غياب الشعور برسوخ العلاقة به ، ليس بالامر الهين او المحتمل . انه كحرمان الانسان أرضا يستند اليها بقدميه اللاغبتين ، أو كتعريته من الثقة والقائه في دوامة تأزم نهائي يكتنز بالشك والقلق بأسوأ معطياتهما النفسية. والانسان حين يضيع وتده الذي يسمره الى العالم ، أو يوهمه بذلك، ينزلق – دون مشيئته – الى لجة ميعان ممدود . متهافت ورمادي، تنعدم فيه الصلابة ، ويضيع منه اليقين ، فيتخبط في جوف الميوعة غارقا ببطء ، وبوحدة مرعبة مسمومة . ذلك ان الاخرين على الرصيف الثاني . هناك .. لا يسمعون .. لا يبصرون ، تغسل طمأنينة مصنوعة .. كاذبة وساوس صدورهم ، وتمنحهم نعمة النعاس الابيد . فالعالم موجود بكفاية ، أو العالم خارج دائرة السؤال ، لانه ليس هنالك سؤال، والمشكلة ملغية بالوراثة . لقد عرفوا – منذ القديم – كيف يعقدون روابطهم – المعيشية دائما – مع هذا العالم . روابط مزيفة حقا، ولكنها التخدر الهروبي الضروري الذي يعطيهم يقين الوجود، ويحصنهم ضد الانعتاق من كل الاوهام ، فلا يخبرون بذلك جحيم الرصيف الاخر، حيث لا ارض ثابتة . ومع هذا فعلى دينو أن يقف ، وطبعا دون معونة التصور اليومي الابله .

ان لعبة « العيش البشري » المكرورة ، التي تدور ككل يوم ، عبر العصور . والتي تسد بتجاهل تافه كل الفجوات الفاغرة بين الانسان والعالم لا تنفعه ابدا . لانه ، مدفوعا باشمئزاز وعي ثائر ، لا ينساق اليها بالمرة . وتأزمه – في جوهره – عبارة عن رفض ثائر ، ومنذ حداثة بعيدة ، لهذه اللعبة . فهو لا يقبل عالم امه وشكلياتها التي تهبها الوثوق ، وتحميها من « الانفقاد » النفسي ، او لا يستطيع ان يندرج في حركة « الواقع التافه » الرتيبة والرخية لاغيا انبعاث المشكلة من

---

(1) مرسول هو بطل رواية « الغريب » لالبير كامو .



جذورها . ان أمه المنتمية الى حبها للمال، والى عاداتهـا الدقيقـة، واحترامها اللامتناهي للشكل ، والتي تمثل بصوفية مضحكة « الاسـرة ـ العالمية ـ النبيلة جدا ، العريقة جدا التي لم يحدث لها في الماضي ان سئمت قط ، لانها كانت دائما في علاقة مباشرة ومحسوسة مع الواقع » ـ هذه الام ، تثير اشمئزازه ، وتغثيه . حتى انه ، عندما يكون ذاهبا الى منزلها ، يحس بنفور ، وكأنه يعود الى الرحم الذي حمله جنينا . ولهذا لا يحتمل البقاء معها اكثر من ساعات يفر بعدها مزدريا زيفها ، هاربا من غناها .

والغنى ـ هنا ـ يشير استطرادا لا بد منه في هذه الدراسة. اذ انه أهم العناصر التي تبنى بها الخافية التي تحدثت عنها سابقا. فهو، بالاضافة الى كونه التيسير المعيشي للتأمل الفلسفي ، اداة فعالة لاجبار الواقع على بذل نفسه برخاصة . مما يحرم مالكه ، المبصر بالتحديد ـ من الانتماء الى أهداف مادية ، واستفراغ طاقات القلق في مطـــالب مباشرة ، ومحسوسة .

والواقع ، ان معظم الروابط الممتدة بين الناس والعالم هي احلام معيشية مادية يتحدد النزوع بها، ممثلة الاوتاد البعيدة التي يرتبـط الوجود بكل ديناميته وقدرته الانجازية بثباتها ومتانة صلابتها.

ـ انتحار مارلين مونرو التي امتلكت كل رغائبنا المادية دفعة واحدة ، مختزلة بذلك التحقق الكلي لاهدافنا التي تصلنا بالعالم في العادة ، يرقى الى مستوى الاعتراف بلا جدوائية هـذه الروابـط ، وعجزها الفاضح عن اقامة أية علاقة هادئة ، راسخة مع العالم .. هـذا السجز الذي لا ينكشف الا بنظرة من أعلى . نظرة بائسـة تتضمن علـى الدوام امكانية انتحار ناضجة . ـ

ومن غير شك ، ان بطل السأم يبغض من اعماقه الوضعية التـي تتيح له مثل هذه النظرة . فغيظه من غناه لا يفتر لحظة ، حتى ليحاول، بصبيانية تعيسة ، ان يصير فقيرا . ناسيا ان انسانا له ام غنية يمتنع عليه الفقر ، ويستحيل . ولو تعمقنا ـ في الحقيقة ـ هذه المحـاولة الدائبة ، لوجدنا انها تنطوي على معنيين مزدوجين ومتناقضين . فهي، من جهة ، ادانة لكل العالم الذي تمثله أمه ، وفشل في محاكاة بشـر هذا العالم بالانتماء الى النفوذ .. رنينها وكمينها . ومن جهة ثانيـة حنين مبهم لوضعية الاحتياج التي تولد اهدافا مادية تعوض، او تلهي عن المشكلة الاساسية ، وهو حنين لن يشبع بالتأكيد . بسبب اصرار وعيه على الا يخون نفسه ولو حاول ، ولانه غني ـ جدا ـ ولو كره.

ثم رابطة انتمائية اخرى ذات اهمية خاصة في الحياة البشريـة. وهي العاطفة . اذ ان الام ـ مثلا ـ تكتسب بتعلقها الشديد بابنها ثقلا واستقرارا . والعاشق يعقد تواصلا مكينا مع الاشياء من خلال حبـه لفتاته . ولكن ، بالنسبة لهؤلاء الملعونين ببصيرتهم ، ليست العـواطف الا استجابة ساذجة للخديعة . ولذا فانهم يتجنبونها ، او يعجـزون عن تحصيلها . ولو سألنا دينو : ـ هل تحب أحدا ، بما فيه نفسك ؟ لاجاب على الفور اجابة مرسول لماري : ـ لا .

واذن ، فهو محروم ايضا من تخطيط الصلـة التـي يتلمسها، بايقاعات عاطفية جامحة تستنزف امكانية «اليقظة» كلها. وعليه ان يتقرى دربا اخر .

في شارع مارغوتا ، بعيدا عن عالم امه اللاحقيقي ، وفي جو خانق من الرفض . يحاول ان يعقد رابطته مع العالم بواسطة التعبير الفني. وعقد هذه الرابطة هو حالة عقلية ذات معطى نفسي. ولكن ، ما دامت سينمائية هذا العالم تجرده من ثقله ، ومن واقعية وجوده ، فـــان الادراك يظل فارغا الا من وضعية الغياب فلا ينتج شيئا . والرســام محتاج ـ بالضرورة ـ الى موضوع ، او الى رباط عقلي مع هذا الضباب الصامت ، والساخر الذي يدعى عالمنا . فاذا انعدم الموضوع ، وخــلا الادراك ، صار طبيعيا ان يقفز دينو ، ويمزق بضربات سكينه الحادة اللوحة المتكئة على مسندها ، مصرحا بفشل التعبير الفني في اعطائــه الاحساس بوجود الاشياء الذاتي . وعندما يضع لوحة بيضاء مكــان الممزقة ، ويوقعها باسمه ، ثم يتركها ، وحتى نهاية القصة ، مستنـدة على حاملها ، صامتة ، فارغة ينجز بذلك ، وعلى صعيد ايمائي ، الصورة الوحيدة التي تحكي حالته : المعاناة الدائمة لعبثية الواقع النـاقص، وغياب هذا الواقع بسبب لا حقيقيته وانسلاخه من الوهم ، بعيدا عـن ارادة الادراك .

ولا بد ـ هنا ـ من توضيح ان المعاناة من الاحساس باللاحقيقية، انما تنبع ـ بالدرجة الاولى ـ من تضمن هذا الاحساس وعيا نظريــا بان هنالك حقيقة . الامر الذي يهيج « شبقا فريسيا » للقبض على هذه الحقيقة واصطيادها . وجميع « الغرباء » يعـــرفون هذا الشبـــق، ويتصرفون وفقا لدفعه الذي يشكل حافزهم السلوكي الوحيد . فـاذا علمنا بعد ذلك ان هذا الشبق ـ رغم سطحه الساكن ـ عنيف بركاني يتوتر بين السلب والايجاب في اطلاقهما ، وبصورة معقدة لا تتوضــح الا على ضوء اليأس الازلي الذي يترصد اشباعه دوما ، عرفنا الخطــر الصامت الذي تنطوي عليه حياة المريض بالسأم ، والذي يتحفز أبـدا للانفجـــار .

وعادة ، يحاول كل سئم ان يجد وهما شخصيا عن الحقيقة يستغرق شبقه النابح في أعصابه ، ويحدد لنشاطه هدفا ما . وهذا الوهم، عندما نرد له اصالته ، هو الرمز الذاتي لهذا العالم الاخرس .. اللامبالي ، والمنضم في غياهب صمت لا انساني على الحقيقة المنشودة . ولهـــذا تتسم العلاقة به بكثافة من الغرابة والكثافة والشدة . وتتجاوز النتائج الشكل المعروف لتلاقح الطاقة مع الهدف ، فتسقط في غلو وتطــرف مؤسيين.

واختيار هذا الوهم لا يقوم غالبا على انتخاب عقلي دقيق، او بعد تمحيص وتدقيق ونظر . بل ـ على العكس ـ كثيرا ما ينبني على رد فعل عابر تبرره الحالة النفسية السيئة .. المضناة . انفجار مباغت فـي سيولة الحياة .. حرمان مادي محسوس ، ويهيج الشبق الفريسي آملا انه وجد المسارب التي يلج فيها ، وتتفرغ طاقاته وحرارته في اقنيتها. ويولد ظن ، ثم شعور ـ لا عقلاني بالطبع ـ بثقل حقيقية ما داخل هـذا الشيء . يتحقق بهذا وهم شخصي يزداد قوة ونفوذا كلما ازداد امتناعا. حتى ان هذه العلاقة تترجح الى نهائية متطرفة ، هي التي تفجر العمـق

المأساوي للاسطورة .

ولا فائدة في هذه العلاقة من تقييم السلوك بمقاييسنا اليومية التقليدية . لان ذلك غير عادل ، وقاصر نهائيا عن فهم موضوعية هذا السلوك وجوهره . ولن يثمر مثل هذا التقييم ابدا الا بضع احكام سطحية .. شائهة ، تصنع ـ بحتمية ـ ذلك السوء التفاهم الدائم بين الـ « هم » ويسميهم كولن ولسن « ذباب الشارع » ، وبين الـ « هو » دينو .. على سبيل المثال.

ولا ينبغي الان ان ننسى هذا لحظة واحدة ، لان على ضوئه ، وما سبق من ملاحظات ، يمكن فقط ان نجد المفتاح الذي ينكشف لنا كنه هذه الصلة الغريبة التي ربطت دينو الى سيسيليا .

ومن الواضح ، ان هذه الصلة بتطوراتها ، واثارها تشكل جوهر الرواية . وابتداؤها يعني ـ مباشرة ـ انتقال الصراع الدرامي الى مجال جديد .. مجال فسيح ، وقمي ، كالمعركة الفاصلة يستقطب كل قدرات الصراع متكاملة ، ويلقيها في تواجه محدود وناضج يهب التجربة ابعادها القصوى ، ويفضي بها الى خاتمتها المحتومة.

ولعل دينو كان يحس ، ولو بابهام مربك ، نهائية التجربة هذه المرة . فيصف شموده وهو يتردد في التعرف على سيسيليا بانه «شعور الفتيان الخائف الذي يحسه جميع الذين يجدون انفسهم على عتبة واقع مجهول وغامض ، أو ربما ، بكل بساطة على عتبة الواقع لا اكثر، الواقع الذي ألفوا منذ وقت طويل الا يفهموه » .

ويحاول الفرار ، لكن الحافز السري يتغلب ، ويومىء بيده الى سيسيليا كي تعود ، ظانا انه يرفعها ليرمي السيجارة فقط .

وما كانت هذه العودة في بدايتها تعني شيئا ، لانه لا يلبث ان يقع فريسة سأمه الذي يغيب سيسيليا ، كغيرها من الموجودات ، في انعدام مرهق وخانق . وعندئذ ـ بحثا عن النجاة ـ يحاول ان يتخلص منها. ولكن ، يا للمفاجأة ، في اليوم الذي يقرر تنفيذ ذلك ، ترفض بذل نفسها المعتاد ، ولا تأتي ، مثيرة بهذا الدافع المباشر لبدء الصراع المختزن والمر . ان امتناعها عن المجيء يصبح معادلا لكونها حقيقية،وممكنة الامتلاك . والواقع الذي يخفيه ضباب السأم هو منذ الاساس واقع مبذول لا يعرف الرفض . واقع لا حقيقي وزائف ، على عكس سيسيليا التي كانت تصير ، وهي تسير الى هدفها في اليوم التالي ، وعينا دينو مسمرتان على ظهرها تتبعانها ، الحقيقة « طبعا وهمها فقط » الجديرة بالامتلاك حتى الهوس .

هنا تنجلي كل الرموز التي تتشابك منذ الان بتركيز متعقل ومدروس: الانسان والعالم والمرآة .

والعلاقة بين دينو وسيسيليا لا معنى لها لولا انها تجسد هذه الرموز ، وتضع لها مدار حركتها ، وتماسها اليائس . ولا ريب انالرواية تكتسب اعماقا واسعة وجديدة على ضوء رمزيتها . فسيسيليا ليست مجرد فتاة مراهقة نصفها ناضج ، والاخر طفولي ، وانما هي تمثيل بارع التصوير لعالمنا الصامت ، المتجرد ، اللامبالي ، الحيادي ، الذي يأخذ ولا يعطي . ووجودها غارق في سلبية قاسية فظة . فهو مغلق .. راكد لا يتجاوب ولا ينكشف قط . تماما كهذا العالم الذي يرتطم به الوعي ـ الحنين البشري ـ عبثا .

ويعتمد مورافيا في الايحاء بهذا التمثيل على رسم حركات وكلمات

سيسيليا بدقة مذهلة . فهي الية ، جوفاء ، فارغة من كل استجابة كنثار صحراوي .. كلامبالاة مطلقة ، مقطعة الارتباطات ، لا تتصادى . لا تمنح . لا تعبر . لا تطلب . لا تشرح . لا تفهم . لا تبالي . حياة مسدودة وعاقر تظهر نفسها في سلسلة افعال جامدة ، مكشوفة بقدر ما هي مستغلقة وغامضة . ودائما خلو من التظليل الانساني الذي يلون به الانسان لغته وحركاته متلمسا « آنسنتها » واخراجها من حيز الجمود ، واللااكتراث ، والغرابة . وحينما تصفها والدتها بحزن : ــ آه .. ان سيسيليا لا تحب احدا يا برفسور . تعبر ببساطة دقيقة عن اللامبالاة الكونية التي نحيا في جوفها ، والتي تعطي « شوق التواصل » فظاعته وشدته كما سنرى فيما بعد ..

اما دينو ، وقد صرنا قادرين على تمييز ملامحه ، فان الفارق في الانقطاع . لا يعرف كيف ينفذ من حصار اللاحقيقية وتفاهة الواقع لوعيه . يدوم في أعماقه شبق لاهث للتواصل مع الصلابة ، مع عالم يقيني لا تنعدم فيه الاشياء تحت ضغط التزييف القديم ، الموغل في القدم حتى لكانه يحمل نفس اصالتنا . وهو وسط دوارة من اللاشيئية الجائمة ، كالضوء الباهر الابيض ، على عينيه ، ينقب بكل قدراته، وبشكل صامت عن « وهم » يتجلبب بمسوح ــ الحقيقة ــ ، أو يجسدها في أعماقه اللاغبة ، المفعمة بالتوتر والتوقع .

حقا ، هو لا يعلن لنا انه يبحث . بل يبدو ، في الفصل الاول، وكانه يتعايش مستسلما هادئا مع أزمته . مسميا سأمه بانه نوع من التسلية . ولكن ــ وما اوضح ذلك ! ــ لا يمكن تفسير ذلك الاحساس العارى بحقيقية سيسيليا على اعتبار انه وليد لحظته كشعور جد طبيعي. وانما يفهم فقط على ضوء كونه مختزنا منذ بعيد ، ناضجا يترقب سانحة وحسب لكي ينفجر بملامحه المرضية .. الشديدة التطلب . انه ــ بتكرار التعبير ــ دفع التوق الفائر للتواصل مع عالم حقيقي . توق شبقي فريسي ، ينتظر المنفذ .. اللحظة المباغتة التي تحمل على جوانحها سواء بسوء تقدير ، أو بصدفة ، أو بعقلانية غامضة ، لا فرق ، التوهم القدري الذي يحدد المشكلة . يؤطرها ، ويكثفها في ترابط جد بسيط ، ومتزاحم بالضغوط .

فانفلات سيسيليا ــ خيانتها التافهة ــ تنوافق ــ بآلية معقدة ــ مع غياب الحقيقة نفسها في دخيلة دينو ، حتى ان هذه الــ سيسيليا اللامملوكة تنزلق لا شعوريا لتاخذ مكان هذه الحقيقية وسمتها مزعزعة مظاهر الهدوء ، او التسليم السابقة . تلك ساعة صفر هائلة . وتبدأ أثرها مسيرة طويلة وشاقة تتلمس ، وبالحاح متزايد عناقا مع «الحقيقة» تحت وهج الشمس وفي النور الدفاق الذي يمحو كل فجوات القلم، والظلال . وقد يكون من حق دينو ان تتضمن مسيرته بعض الامل، او قليلا من المنعطفات الغامضة التي تخبىء حتمية النهاية . لكن مورافيا، وهنا يكمن تفرده في المعالجة ، يرفض ان يتسرب أي انخداع الى سياق التجربة ، ويحرص على ان تظل كل الاحداث على صعيدها العقلي، وداخل اطار من الانكشاف النظري يعمق قسوة النتيجة ، ويؤكد حتميتها بشكل مفزع .. موحش . ان دينو ، غير مسموح له ، بمتابعة خيالات زائفة لا حقيقية ، لان مرآة مرعبة تحاصره ، فلا يستطيع منها فكاكا . مرآة صادقة جدا، قريبة ومرعشة كرؤية وحشية. ذلك دور باليستياري، الرسام العجوز ، ذي الشعر الفضي الذي كان مولعا بسيسيليا ، والذي مات بسبب شبق لا يصدر ــ هو الاخر ــ عن حاجة جسدية ، بل يفوره توهم بائس كالسراب دائما يلتمع ، ودائما لا يمسك .

ودينو ، متابعا شعوره الغامض ، كان يعرف قصة باليستياري بما تسمح به لهجة سيسيليا من الدقة ، كان يعرف انه ، في غمرة يأس تنتفي فيه كل سلطة للعقل، شرع ينتحر امام عيه المشلول دون ان يستطيع توقفا او تراجعا . كان يبدد نفسه في فعل حب موصول ، نهم ، لا يخمد ، ولا يثمر صارخا بشبق قاتل : « استمري ... استمري ... استمري اريد ان تستمري دون ان تهتمي بي . حتى ولو اعترضت، حتى ولو انزعجت ، وان تميتيني ، تميتيني حقيقة » .

وفعلا كان ما يبحث عنه ، حينما ننزع غشاوة الوهم ، هو الانتحار يأسا ، واعترافا باللاجدوى . وهذه التجربة العاكسة تتضمن معنيين.. الاول هو انها حكم عقلي مسبق على مسيرة دينو دائم المثول امامه . والثاني هو انها تجربة اخر .

وقد يلوح منطقيا ان يحجم دينو بعد ذلك عن التردي ، والانزلاق على نفس المنحدر ، والى نفس القاع . نعم منطقي ، بيد انه لا واقعي بقدر منطقيته ذاتها . فان اليأس الماثل لا يكون عائقا امام مباشرة هذا الاغتراب الباحث ، ولا يهدىء جموحه ، كما ان تجربة الاخر لا تعني شيئا البتة . هي توضح مصيرنا . ربما. ولكنها لن تطفىء ابدا تشوقنا وظمأنا اللامتناهيين للقبض على اللغز المحير . ودورها كله ينحصر في كونها معرفة لا مجدية لليأس تزيد المحاولة عنفا وامضاضا .

وهكذا ، فرغم انغراز عيني دينو بمرآة مستقبله ، يندفع بلا تردد، مهتاجا للقبض على الدخيلة السرية التي بدت له من خلال تكتمها وامتناعها معقولة وحقيقية بشكل جهنمي الاثارة .

وعملية القبض هذه كانت تاخذ مسارين متوازيين : الحوار وفعل الحب .

غير ان استنطاق صمت العالم ، حياده ولا مبالاته وهربه ، بواسطة السبر العقلي كانت دائما من اشق الامور واعمقها . ومن البين ، ان الحوار البارد ، الدقيق الذي كان دينو يلجأ اليه ليس الا محاولة تعرية عقلية للدخيلة . ولكن العالم اللاشخصي لا يعرى بسهولة ، وانطباق شفتي سيسيليا المزعج ، والمثير هو بمثابة رفض الاستجابة المبهم للنفاذ الرياضي الى كثافة العالم الصماء . هذا الرفض الذي يقوي دافع الانغماس في المسار الاخر ، تعويضا على المستحيل الاول . ولذلك ينجرف دينو بعمى هائج ، بعد ان يقتل تجرد سيسيليا الحوار ويسده، الى مضاجعتها مرة ، ومرة دون تفور .. دون امتلاء لباليستياري ... مرآته المريعة .

وفعل الحب في رواية « السأم » لا يعني اشباعا جسديا لحاجة مثارة ، او تجاوبا متناسقا لنداء طبيعي. بل هو رمز محض . وتكفي مقارنة بسيطة بين هذا العمل في رواية « عشيق الليدي تشاترلي » مثلا، وبينه في « السأم » لنتيقن من هذه الرمزية .

ان تضاجع الليدي مع عشيقها وقتما يبلغان ذروة اللذة كاف بذاته ، لانه الامتلاء الذي يسحق القلق ، ويبدد الضياع راميا مرساة السفينة الى القاع . وانفعالاتهما في هنيهة الذروة تزدحم دائما بلهثات نشوة كلية تتدفق في قنوات جسديهما كانشاد كوني غامر ، يتناهى من اعماق العالم .. من جذوره البعيدة . (الجذور البدائية لكل جمال مطلق) . فيرسخ وجودهما، ويمتنه برباط محكم ــ أزلي ــ . وعندما كانت الليدي تشاترلي عائدة ــ غسق احد الايام ــ من الغابة ، حيث نالت متعتها « كان العالم يبدو لها كالحلم ، واشجار الحديقة تنفتح

وتتطاول كاشرعة سفينة راسية . والطريق التي تصعد الى القصر تتاجج بحياة ابدية » .

ولا شك ان هذا الصفاء النفسي الذي انعتق من التوتر ، والذي تبع اشباعا جسديا يتباين ـ جذريا ـ مع ذلك الاعتكار القلق ، المتنامي الذي كان يختص باطن دينو كلما اوغل في فعل الحب . فهناك تنسد الفجوة ، لانها في اصلها عبارة عن الاعتساف الذي يحتبس صوت الطبيعة الاولى ، حيث تلج الحياة في الحياة ، كجمال بسيط ، قوي وحار ، او كانبعاث كياني متوهج . اما هنا فان المضاجعة تسرب وتلاشي ايغار للفجوة الاشد تعقيدا ، وتداخلا ، وتجسيد منهك .. انتحاري للعبث المطلق . ودينو لا يمتلىء بفعل الحب ، ولكنه يتفرغ ويزداد نهما اذ يعجز ـ الوشم ـ عن اشباع شبقه اللامتناهي . وقد يبين هذا غامضا ما لم نعط فعل الحب دوره في الرواية كصلة فيزيكية ذات مغزى ميتافيزيكي ينجلي بالاعتبار الرمزي وحسب . انغوص دينو نحو الدخيلة يريد تسميرها وامتلاكها بالاعتناق يماثل او يساوي المحاولة القديمة ، الضاربة جذورها في اغوار تاريخ الفكر ، التي تتلمس توحيد العالم وتثبيته في مفهوم واحد يمتلك عبر عمل اغتصابي سريع فينغمر الذهن بالضياء ، وتنعم النفس بهدوئها المقدس ، ودعتها الصوفية .

ولكن بما ان ذلك هو المستحيل الذي هدم كاليجولا من قبل ، فان الاتصال الجسدي يغدو عذابا سيزيفيا بلا تنقية ، وبلا مداورة ينساب خلال الرواية في ايقاع مأساوي .. رتيب ومرهق كالاصطدام المتكرر بالفراغ ذاته ، او كترديد فجيعية الدراما البشرية النابعة ـ في رأي كامو ـ من ذلك الحنين الى الوحدة ، وتلك الشهوة الى المطلق . « والامتلاك الجسدي لم يكن في العادة الا تكرار امتلاك ذهني سابق . لقد حاولت طويلا ان اقسو معها واضمها ، واشدها ، واعضها والج فيها . ولكني لم اكن امتلك سيسيليا ، فقد كانت في مكان اخر ، من يدري أين ؟ وانتهى بي الامر الى ان سقطت واهن القوى ، ولكنني ظللت ممتلئا بالغضب ، خارجا منها كما اخرج من جرح لا فائدة منه » .

وعبثا ، يحاول ان يرفع الصخرة الى القمة الشاهقة !

يجهد اولا في كشف خيانتها معتقدا ان هذا الكشف من شانه ان يضيء سريتها ، ويفضح « البساطة الكدرة اللغزية لذلك النوع من البتر البسيكولوجي الذي هو التكتم » . ولكن ، لا فائدة . فعندما تيقن من خيانتها ازدادت غموضا ، وبالتالي اثارة للشبق . ثم يتوسل بالمال محاولا التقاطها ـ كمومس ـ جد مكشوفة .. جد مبتذلة ويمكن تثمينها . ولكن ثانية لا فائدة . ففي حين « انه كان يستطيع هو وباليستياري ان يؤكدا انهما قد اعطياها مالا ، كان بوسعها ، من جهتها ، ان تبرهن على انها لم تكن ماجورة » . فهي لا تهتم بالنقود ، ورغم انها تقبلها ، لا تطلبها ابدا محافظة على لا مبالاتها وصمتها الباعثين على الاضطراب والقلق المضنيين . انها لا تمتلك ، ولا تلتفظ . وكلما تطرف ازدادت بعدا ونايا . واخر الامر ، يجرب سهمه النهائي فيعرض عليها الزواج ، غير انها ترفض مفضلة متعة اقرب ، واكثر محسوسية . وهي السفر مع لوسياني الى لونزا لقضاء خمسة عشر يوما .

ويصطدم دينو بعد سفر شاق ورهيب ، كرحلة عبر ظلام صحراوي ، باللاجدوى عارية دون تغطيات وهم او تخيل . سافرت سيسيليا . لم العالم نفسه وتقلص اسود ، كثيفا لا يولج .. لا يخترق « وكل المعرفة المتوفرة في الارض لن تعطيني شيئا يؤكد لي ان هذا العالم هو ملكي أنا » (١) .

وهروب سيسيليا معناه انقاذ من مصير باليستياري . الانتحار التدريجي بحثا عن صلابة ينفيها العقل ، لكن تتوهمها النفس وسط حنينها وتوقها العظيمين . وهذا الانقاذ « والتسمية مجازا » يسقط دينو في شرك أسوأ ، بغية طرح الوجه الاخر للقضية عندما يكون على المرء ان يختار مرة واحدة في مواجهة اللاجدوى بدلا من التسرب والتلاشي اللااراديين اللذين يميعان المصير ويبعثران دراماتيكيته .

(١) اسطورة سيزيف لالبير كامو .

والسؤال : أين الخلاص ؟.

ازاء اللاجدوى يخبرنا مورافيا ان هنالك مسلكين فقط . ان تدمر ما حولك ، او تدمر نفسك . « ولا يلوح بمسلك ثالث ، لانه توافقا مع هذه العقلانية الدقيقة التجريبية السائدة في الرواية يريد ان يستخلص هذا المسلك الثالث بدلا من ان يقترحه » .

ودينو ـ كما نعلم ـ فشل في تصريف توتراته عبر لذات سادية . الى حد ان تعذيب سيسيليا مرة اشعره بالغثيان . ولذا فان الاختيار الاخر محتوم : ان ينتحر « كما يفعل أي عاشق ـ بمعنى عشق الحقيقة ـ منذ ان كان العالم عالما » محطما سيارته بشجرة دلب .

عند هذه النقلة ، أحب ان انتقل للحديث ، بايجاز شديد ، عن افكار كامو . اشد كتاب عصرنا اهتماما باللاجدوى . ففي دراسته النظرية « اسطورة سيزيف » يبشر بموقف ينطوي على نبل بطولي يواجه الوعي فيه اللاجدوى دون ان يفر ، او ينتحر ذاته ، راميا الى تحقيق تفوق ديالكتيكي الطابع . يستمد من صعوبة المواجهة وقسوتها شهية ـ حساسة ومرهفة ـ لمذاقات العالم من خلال لحظته الحاضرة . ويسمي كامو هذا التفوق بالتمرد . ألعطاء الجديد للحياة الذي ينجز وسط اليأس ، وبحضور الوعي حضورا كاملا .

ولا مندوحة عن الارتطام حتى ينبثق التمرد . ولذلك فان فرصة التطهر به متاحة للمحكوم بالموت لا المنتحر (٢) . وحينما يجابه مرسول قدره ـ الحكم بالاعدام ـ ، ويختار تمرده رافضا اغراء الامل الذي يهدهد ، يكسب حريته ، وينال ـ كتعويض ـ « حياة الاحاسيس الفنية ، والمذاق الرائع للحظة الحاضرة .. » (٣) « النجوم فوق جبهته » ، وبعض ضجيج الحقل الذي يسمو اليـ «ه» ، ورائحة الليل والارض والملح ترطب عار ضـ «ه» ، وسلام الصيف النائم يتسرب اليـ «ه» كانه الموجة » (٤) .

والحقيقة ، ان خلاصات التجربة الموراقية تتفق كثيرا مع افكار كامو الاساسية هذه . فمع ان دينو قد انتحر ، متجنبا المواجهة الخالقة للتمرد ، الا ان مورافيا يفاجئنا بانعطاف مباغت يرد المصير الى صعيد تمردي بحت . فدينو لم يمت نتيجة ـ انتحاره ـ ، بل نجا . والناجي من الانتحار يماثل المحكوم عليه بالموت . فكل منهما يواجه ـ من غير امل ، وبتيقن لا انساني ـ العبث الجرد ، ويختار ـ كمنفذ ـ التمرد الذي لا يتابع المطامع غير المعقولة .

(٢) « ونقيض المنتحر هو ، في الواقع ، المحكوم عليه بالموت » اسطورة سيزيف .

(٣) « كامو والتمرد » روبير دو لوبيه .

(٤) « الغريب » . وقد استبدلت صيغة الـ « انا » بالـ «هو» .

وما اشد الشبه بين مرسول عشية تنفيذ الاعدام في زنزانته ، وبين دينو المصلوب بالجبس في احدى غرف المستشفى . فالاول يرفض الهرب او الانتحار ، ثم يقبض تعويضه : التذوق والحياة بعمق اكثر وباحساس اشد . والثاني يقنع باستحالة الامساك بالعالم ، وتلخيصه في حقيقة سهلة تروي غلة التوق ، ثم يبدأ في تذوق الوجود بشتى صيغه واشكاله نافذا من الثقب الوحيد الذي يحررنا . ثقب ينفتح فقط ، باستبدال عبارة : « اريد انامتلك » بعبارة : لا تذوق ، او لافهم من غير آمان عقيمة .. مخيبة » .

ويتامل دينو الشجرة ، ثم سيسيليا ، وينبسط بتامله وشعوره بوجودهما الاخر .. بانهما مختلفتان ، ومستقلتان عن شخصه . وفي هذا المستوى ينتفي السام ايضا ويكتسب العالم وجوده من احساس اغتنى، وازداد عمقا ورهافة . ومن الطبيعي ان هذا الاحساس يظل اسير الوهم المطارد ، حبيس قبضته لا يبرز وينبثق الا في لحظة الاعتراف، او اليقين باللاجدوى كمعطى وحيد في عالم انزلاقي املس .

ومعاودة الرسم او استطاعته تتحدد فقط بانبثاق هذا الاحساس، لانه بمثابة « ايجاد » العالم .. اي موضوع الرسم . ويخبرنا دينو انه سيحاول العودة الى لوحته المنتظرة . ولكنه ، بفعل الخوف الطويل، والارهاب النفسي الذي مارسته صعوبة المحاولة ، يظل قلقا ، او متشككا منقدرة حالته الجديدة على الصمود . حتى انه يتركنا دون ان يجزم بان من يخبر التمرد لن ينتكس في نكوص جديد يلاحق فيه شهوات زائفة وقاسية .

ولكن ، رغم ذلك ، يبقى الخلاص المعطى كامنا في اختيار التمرد او الوصول اليه .

وهكذا تفضي الرواية ، بعد اضاءة الحركة الرمزية فيها ومع الاحتفاظ بميزاتها في المعالجة الى نتائج كامو النظرية ذاتها.

بقيت كلمة موجزة حول الشكل يثيرها ان الرواية الفلسفية معروضة دائما لخطر « الحسابية » ، بمعنى ان تتحول الى معادلةتفسر الناس والحياة على التموضع في رموزها ، واتخاذ منحى حركتها، دون اي قدر من التلقائية المجانسة لحياتنا .

ـ أقرب مثل على ذلك هو رواية « طقوس في الظلام » لكولن ولسن . فهي عملية حسابية دقيقة تتصادم رموزها : العقل ، والاحساس، والجسد ، في بوتقة احداث مصنوعة لتنتج في نهاية التفاعل عربة افلاطون ذات الحصانين المتباينين ، والتي تتسق حركتها بحكمة العقل القائد وحده .

والحسابية ـ من غير ادنى شك ـ تضعف الرواية ، وتفقد حيويتها بسلطة العقل المطلقة . مع ان الفلسفة انما دخلت الرواية لكي تكون اكثر تجاوبا مع « الوضع الانساني » واقل انعزالا . لتحيا وتنبض بكلمة ادق .

ورواية « السام » لم تستطع تجنب هذه الحسابية نهائيا. ويمكن لمحها ، وخاصة حينما نقرأ التمهيد والخاتمة لوحدهما ، ونرى كيف ان التمهيد معادلة ينقصها الحل ، وانالخاتمة هي حل المعادلة . ولكن ـ الى جانب ذلك ـ يمكننا ان نلحظ ايضا ، ان موهبة البرتو مورافيا قد احيت السياق بالرغم من ضيق المسرح ، وتحدد ابعاده . الشيء الذي يشعرنا احيانا باحتفاظ الاحداث ببعض التلقائية ، وبانها غير مدفوعة بحتمية ظاهرة ، ومصنوعة .

وشخصية باليستياري ، وهي امتياز للرواية ، تفقر امكانيات هذه « التلقائية » دون ادنى ريب ، لانها ـ كما رأينا ـ مرآة يرتسم فيها الدرب كالقدر ، وبشكل دقيق وواضح كالارقام .

ولعل الذي يعوض لهذا العمل ، او يبرره ، هو ان المشكلة طرحت بكل ابعادها ، وعولجت بمختلف ترجحاتها . وربما كان هذا بالذات المسؤول الحقيقي عما اتسمت به من حسابية .

سعدالله ونوس



مذكرات روائي

بقلم الدكتور سهيل ادريس

الخميس ...

صدرت اليوم روايتي الجديدة .

وقد أحسست برعشة اذ لامست أصابعي النسخة الاولى منها .

ترى ، كيف يستقبلها النقد غدا ؟

سأحاول ان أسجل انطباعاتي حول ذلك يوما فيوما .

الثلاثاء ...

أصحيح اني لا اتحمل النقد ، كما ادعى اليوم احد محرري الصحف ؟ أو صحيح أني سأعادي كل من ينقد روايتي ؟

لا أحسب ان هناك كاتبا يتحمل النقد اذا كان قائما على التجني وسوء النية . واعتقد ان ميدان النقد لا يخاو من هؤلاء . واذن ، فهم الذين يبدأون العداء . فلا مفر لنا من معاداتهم . لا لانهم ينقدون ، بل لانهم يدخلون ميدان النقد بنية غير نظيفة .

أما اولئك الذين ليست لهم ضمائر مدخولة، فسنفتح لهم صدرنا باخلاص ، مهما قسوا في النقد .

الاثنين ...

قرأت اليوم ما كتبته الانسة نور سلمان في جريدة « المحرر » (العدد ١١) . ليس هذا بالنقد طبعا . انها تأثرات وانطباعات عجلى ، وعلى لهجة الرضى التي ترشح منها . فهي مفتقرة الى محاولة الكشف والنفاذ الى ما وراء السطح . ثم ان في كثير من الاراء والاحكام غموضا لا يدل على صفاء في الرؤية . ما معنى قول الكاتبة: « مواقف فنية فيها الكثير من عناصر التشويق ، ولكنه في غمرة صدقه يغفل عن توفير خيط الانسجام بين ما هو رسم حي وما هو غناء حميم او خطاب لبق لا يفتعل فيه المواعظ ... »

أيكون « خيط الانسجام » هذا قاعدة جديدة من قواعد الرواية الحديثة ؟

كنت أود لو أن نور سلمان ، وهي أعمق ثقافة من معظم الذين يشرفون على الصفحات الادبية في الجرائد اليومية او الاسبوعية عندنا ، كانت على مستواها هي، لا على مستواهم هم .

* * *

كلمة أخرى نشرت اليوم في العدد الرابع من جريدة « الناقد » الدمشقية ، تحمل هجوما عنيفا على الرواية.

ولكن كاتبها — او كاتبتها — جبان بلا شك ، والا لما استعمل اسما مستعارا : « ايزيس » .

الجمعة ...

كلمة بلا توقيع ، قرأتها في جريدة « الحوادث » (العدد ٣٠٤) تحت عنوان « نزار قباني يصبح عصام حلواني » .

كيف لنا الا تثور اعصابنا حين نرى من يتصدون للنقد عندنا يكتفون بالتفتيش في ما نكتب عما يمكن ان يثير « فضيحة » ؟

أليست هذه فضيحة النقد عندنا ؟

الاحد ...

استعرض رفيق خوري في عدد « الاحد » الذي صدر اليوم روايتي على نحو ذكي لم ينسق فيه للسهولة الصحفية. وقد وضع يده على كثير من القضايا التي أثارتها الرواية ، ولكن العجيب انه لم يتطرق اطلاقا الى الشكل والتكنيك .

وقد خلا هذا العرض من أي انتقاد . وهذا ما يؤخذ عليه .

ولكن المأخذ الاشد انه اهتم بالتعرف الى هوية الابطال ، والى كشف الستار عن شخصياتهم الحقيقية، كما يتصورها .

وقد كتبت كلمة أرد فيها على هذا الجانب من نقده، كما كتبت زوجتي عايدة كلمة اخرى ، اذ هو قد اورد اسمها على انها احدى البطلات .

وقد قلت في كلمتي :

تناول الاستاذ رفيق خوري روايتي « اصابعنا التي تحترق » بالحديث ، وقدم تلخيصا لها واصدر بعض الاحكام .

ولكن الذي أثار دهشتي حرص الاستاذ خوري على ان يؤكد للقارىء ان شخصيات الرواية معروفة تماماً، وهو لا يكتفي بذلك ، بل يوضح ان هذا البطل في الرواية هو فلان ، وان تلك فلانة الخ . . . ويذكر اسماء ادباء معروفين لدى القراء جميعا .

ويهمني جدا بهذه الكلمة ان انفي نفيا باتا ان يكون الادباء والاديبات الذين ذكر الاستاذ رفيق اسماءهم هم ابطال الرواية وشخصياتها ، فانني حين وضعت روايتي ورسمت ابطالها لم اضع نصب عيني اشخاصا معينين ، وانما تصورت « جوا » عاما يعيش فيه ادباؤنا واستلهمت هذا الجو . ولا يستطيع احد من الادباء على الاطلاق ان يدعي اني رسمته هو لا سواه ، لانه لا بد ان ينكر نفسه اذا حاول تطبيق الخطوط التي رسمها ، على شخصيته الحقيقية . وعلى هذا ، يكون تأكيد الاستاذ رفيق ، فيما يخص هويات الابطال الحقيقية ، تأكيدا مجانيا تماما.

ولقد حرصت على ارسال هذا التوضيح الى مجلتكم، لكي أؤكد ان الناقد الحقيقي والقارىء الحقيقي لا يهمهما اطلاقا ان يبحثا عمن يمثل أبطال الرواية في الحياة ، وانما يهمهما ان يجدا في الرواية اشخاصا ينبضون بالحياة ويحملون لها « وهم » احتمال الوقوع ، ولا يعنيهما بعد ذلك ان يكونوا قد عاشوا حقا ام انالكاتب قد اختلقهم اختلاقا . وقد كنت افضل لو ان الاستاذ خوري تناول الموضوع في هذا الاطار .

وقالت عايدة :

في عدد « الاحد » الماضي فوجئت بمقال عن رواية « اصابعنا التي تحترق » ، وفيها يذكر الناقد الشخصيات « الحقيقية » التي تكمن وراء الاسماء المستعارة . وليس من شأني ان انفي « حقيقة » اولئك الشخصيات ، فذلك امر يتعلق بالمؤلف . وانما يهمني ان ابعد عن نفسي تهمة وتصرفات الصقها بي الناقد . فالهام بطلة « اصابعنا التي تحترق » ليست عايده مطرجي ادريس كما هو وارد في المقال ، وليست صورة فوتوغرافية سهلة الى هذا الحد الذي يحسم به . فقد تحمل بعضا من الواقع واشياء كثيرة من الخيال التأليفي . انها انعكاس بالاحرى لنفسية سامي ، فهي تكمل شخصيته وتنبض بحسرته على طفولة لم ينعم بها وتحمل املا نحو مستقبل يحلم به . انها بنت اختراعه . وهناك حوادث كثيرة لا تمت الى الواقع بصلة. ولا اريد ان ادخل في تفاصيل تلك الحوادث ، لان ذلك يفسد لذة العمل الروائي ويضع حدا فاصلا بين الواقع وعملية الخلق . وهذا حق لا املكه ، ولو كان رفع التهمة عني كان يقتضيني ان اذكر وقائع الرواية الحقيقية. انني ما زلت أؤمن ان شخصية الهام ضرورة « فنية » في الرواية وتصرفاتها تفرضها طبيعتها الفنية نفسها. وانا اقدر الفن، ولولا ذلك لثرت على زوجي المؤلف ! فرفيقة شاكر، وسميحة صادق و . . . وماض حافل بالمغامرات ، ابعد من ان تتحملها اعصاب زوجة . . . لو كان كل ما ذكر هو واقعا حقيقيا !. . .

الاثنين . . .

هذا مقال يحاول فيه كاتبه انيدرس الرواية برصانة وموضوعية ، ويعدل عن طريقة النقد التافه التي تهتم اولما تهتم باصدار الاحكام ، ليجربتعمق الموضوع الذي طرحه المؤلف والقضية التي عاناها .

انه مقال غسان كنفاني في «الحرية» تحت عنوان « العبودية والجنون في أصابعنا التي تحترق » .

وقد بدأ الكاتب بالحديث عن « النرجسية » التي وصفت بها رواية « الحي اللاتيني » فقال انها اللفظة المرضية لما ندعوه بأنه مونولوج داخلي واقعي ، واوضح ان تلك الرواية كانت تطرح قضية عامة اكثر مما تطرح قضية خاصة ، وانتهى الى القول بانه يستعمل كلمتي نرجسي وبيوغرافي (1) بمعنى واحد تقريبا .

والمهم في هذا ان الناقد لم يأخذ كلمة « النرجسية » بمعنى مبتذل،بل درسهاعلى انهاظاهرة بسيكولوجية تلازمكل روائي يكتب نوعا من الاوتوبيوغرافي. وهذا يعني ان الرواية ، بصفتها فنا ادبيا ، تحتمل دائما بطلا نرجسيا، هو البطل الرئيسي الذي يتناول المؤلف عبره كل القضايا التي يثيرها ، بحيث يصبح هو مركز استقطاب الهموم.

وعلى هذا تكون ملاحظة النقاد على نرجسية رواية من الروايات ملاحظة سطحية اذا اكتفت بهذا التقرير، ولم تحاول ان تكتشف وراء النرجسية ظاهرة نفسية واجتماعية في الوقت نفسه . فلئن أصابت «الحي اللاتيني» نجاحا لدى الادباء والقراء ، فليس لكونها رواية نرجسية، وانما لان هذه النرجسية ظاهرة تنسحب على جيل كامل من الشباب الذين يحاولون ان يبحثوا عن انفسهم عبر الصراعات الفكرية والنفسية والقومية والجنسية. وهنا تنكشف بلا ريب تفاهة الذين يهاجمون ويدينون « بطلا » روائيا اذا ظهر بمظهر يوحي بأنه يعتقد نفسه ذا أهمية في شأن من الشؤون .

وقد تنبه غسان كنفاني كذلك الى الصعوبة التي تكتنف وضع رواية تتناول أحداثا صميمية قريبة ، فقال انها تخلف صعوبة لدى « القارىء العادي » هي انصرافه الى « اكتشاف » الابطال الذين استبدل المؤلف اسماءهم باسماء اخرى . واضاف « وتلح هذه الرغبة الى حد يمكن معه للقارىء ان يفقد شيئا كبيرا من اهتمامه بالرواية لذاتها . . . ولذلك كله فانه يحتاج الى قراءتها مرة أخرى ليفهمها من جديد . . . ومن الطبيعي ان هذه العملية كلها لا علاقة لها بنية المؤلف (. . .) فيمكن للدكتور ادريس ان يرد بانه ليس مسؤولا ابدا عما يمكن لرواية ان توحي به للقارىء ، وسواء اعتقد القارىء ان الشاعر عصام الحلواني في الرواية هو نزار قباني ، أم لم يعتقد ، فان عصاما لا يعني بالنسبة للرواية والمؤلف الا نموذجا بشريا معينا مجردا . . . »

ان على القارىء ، وعلى الناقد بصورة أخص ، ان يتناسى الاشخاص الذين قد يذكّره بهم ابطال الرواية ، لان ما يقدم اليه ليس ربورتاجا او حادثة واقعية ، بل اثر فني يقوم قبل كل شيء على « التحوير » و « التشويه الفني » .

ولقد أحسست ان غسان كنفاني يرد على كثير من الانتقادات السهلة حين قال : « اذا كان القارىء يتوقع قصة ذات عقدة وحل وانفجار ، فان هذه الرواية لن تعجبه طبعا ، واذا كان يتوقع قصة مترعة بالمغامرات والمناورات الكاوبوي ، فلن تعجبه هذه الرواية . اما اذا اراد انيشاهد لوحة فنية لقطاع من حياتنا ، لوحة فيها العالي وفيها الوضيع ، الابيض والاسود ، الوطنية الهادئة والاخلاص ، تصادم الرجال والافكار وتعانقهما ، اذا اراد كل ذلك ، فانه

(1) يقصد الكاتب «اوتوبيوغرافي» لا بيوغرافي.

لا يمكن ان يجده بأفضل مما هو عليه في « أصابعنا التي تحترق » .

وقد وضع غسان كنفاني يده على قضية رئيسية من القضايا التي حاولت الرواية ان تطرحها حين قال :

« ثم المشكلة الاساسية ، المرأة بالنسبة للفنان ، هل هي سجن ام انطلاق ؟ قيد ام جناح ؟ حاجز ام مدى ؟ الزوجة في رأي عصام مثلا دمار ، اما في رأي سامي فهي غنى وخصب ، وقد يكون كلاهما على صواب ، ولكن الموضوع هنا ليس موضوع « النموذج » ومواقفه الخاصة وافكاره ، بل هو اساسا موضوع الاخلاقية حين تكون هي — كما يرى سامي — المقياس الوحيد المطروح في قضية الحب ... ولكن العاطفة البشرية — بل حتى المواقف الفكرية — ليست قوالب جليد .. ولذلك فان سامي يتعرض لامواج ترفعه وتنزله حتى ليصير احيانا على حافة الرصيف او حافة المحيط ، وقد يكون هذا كله هو « الضريبة » التي يدفعها الفنان في عالم تحكمه قوانين خذ وهات ، ولكن هذه الضريبة يجب ان لا تصل ابدا الى حدود الهلاك الخلقي » .

اما « العبودية والجنون » اللذان وردا في عنوان مقاله فقد فسرهما كما يلي :

« نحن اذن نواجه عالمين شبكهما المؤلف ببراعة: العالم الداخلي للفنان ، وعالم العلاقة المنبثقة عنه ، ولان هذه « العلاقة » هي في العادة قانون اجتماعي ، والموقف الداخلي هو قانون فردي ، فان الصراع الذي يحدث بين هذين القطبين يتوقف على مدى احساس الفنان بموقفه الداخلي ، ومدى فهمه لقانون العلاقة ، وقدرته على اقامة التوازن الذي يجب ان يقوم بين محاولات قانون العلاقة لسحق الفرد ، ومحاولات الموقف الفردي للتمرد على قانون العلاقة ، وبكلمة اكثر دقة ، التوازي الذي يجب ان يقوم بين العبودية والجنون ... والسؤال الذي يبقى هو: هل كان ابطال « أصابعنا التي تحترق » ضحايا العبودية ام ضحايا الجنون ؟ ومن الذي استطاع ان يقيم التوازن ان كان ثمة من استطاع ؟ الرواية لم تعط الجواب ، والقاريء لا يستطيع ان يكتشفه لان القصة كلها هي قصة الاحتراق ذاته ، الصراع القاسي الطويل في سبيل الحرية والعلاقة، العبودية والجنون ، الضياع والشاطيء . واغلب الظن ان هذا الصراع ذاته هو ، في ذاته ، التعويض الوحيد المطروح لهذا الجيل » .

ولا ريب في ان غسان كنفاني قد تجاوز في هذا التحليل ما يكون قد خطر لي وانا اصمم روايتي. ولكن من قال ان مهمة النقد ليست ان يكتشف عوالم ومعاني ربما كانت غاربة حتى عن وجدان الروائي نفسه ؟

الخميس ...

« وهوذا الكتاب في السوق ، غلاف انيق والورق من النوع الممتاز ، والسعر (يا بلاش !) اربعمئة قرش فقط

« العنوان مثير ، ولا اعتراض لي عليه ، سوى انني كنت اوثر لو ان المؤلف قال : « اصابعي التي تحترق » لانني لا اظن ان احدا ممن قرأوه سيقبل لاصابعه ان تحترق على هذه الصورة المثلجة !..

« البطل — وهذا في الرواية طبعا — حامي ذمار وقائد احرار يبكي قرب المذياع اذ يسمع بالعدوان الثلاثي فلا ينام ليله ونهاره ... »

بهذه العبارات يبدأ عاصم الجندي مقاله المنشور في « الصياد » اليوم بعد مقدمة كتبها أخوه علي الجندي، المشرف على الصفحة الادبية في المجلة ، ذاكرا انه يعد دراسة عن الرواية ، وفي انتظار ذلك يقدم مقال أخيه .

واضح ان المقال مليء بالسخرية والتهكم . ولكن هذا الاستهزاء ينصب كله على قضايا تتعلق بأبطال الرواية كأناس يعرفهم الكاتب — او لا يعرفهم — لا كشخصيات فنية . ان القاريء لايجد عبارة واحدة تقيّم الاثر من حيث هو عمل ادبي ، بل يلحظ ان هم الكاتب كله هو ان يقارن بين الابطال كما يعرفهم هو او يعرفهم الناس وبين الصورة التي رسمها المؤلف عنهم . كأن الروائي مصور فوتوغرافي، او كأنه صحفي يحرص على الامانة في التصوير . وهكذا يبني الكاتب احكامه على اعتبارات شخصية ، فتدخل كلمته كلها فيما يسمى بالهراء .

قال الكاتب في بدء كلامه : « ولقد قرأناه (يعني الكتاب) وما أحسبني سأتجنى عليه فيما سأكتب . انني أضع يدي على ضميري ، كما يقولون » .

من ذا الذي يقسم لهؤلاء ان الضمير امر ضروري في ميدان النقد اذا لم يكن وراءه فهم وعلم ؟

الجمعة ...

« أصابعنا التي تحترق » هل احترقت وتصاعد منها الدخان ؟ اني لم أر أصابع الدكتور سهيل ادريس في هذه الرواية الطويلة الانيقة التي تفتقد الى الوحدة — وحدة الرواية . لقد رأيت أصابع نحيلة شاحبة واهية يغلفها الضباب هي أصابع مراهق يستغل كل شيء حتى الادب ومجلة الفنون لاشباع جوعه الجنسي وعطشه للمرأة ...

« ماذا في الرواية الانيقة التي يستهويك فيها الغلاف والرسوم والعنوان فقط ...

« انني ارى الخطيئة تنعكس على وجه صاحب الاصابع المراهقة ؟ اني أراه الان يتألم وهو يرى الفضيحة تكبر وتكبر ؟...

« فاذا كان الادب عملية نشر غسيل على السطوح فانا اقول ان الدكتور سهيل ادريس خلق وأبدع ... واذا كانت الرواية عملية تجربة مراهقة وحوادث تافهة فان صاحب اصابعنا التي تحترق كتب رواية ... اما اذا كانت تجربة انسانية وعملية مخاض وعمل فني فان الدكتور .. كتب مايشبه الرواية في يوميات سجلها بأوراق كثيفة وغلاف انيق ...

« واخيرا بودي ان اهنيء سامي على مغامراته الموفقة .. مع أسفي الشديد لمصير الضحيات .. الضحايا التي احترقت واحرقت معها سهيل ادريس .. »

هذه مقتطفات من مقال كتبه شخص يدعى حاتم خوري ، لم يسبق ان قرأت شيئا له ، وان كنت اعرف ان له بضع روايات . وليس بامكاني طبعا ان أحكم عليه قبل أن أقرأه ، ولكن اذا كانت كتابته الروائية على شاكلة كتابته النقدية هذه ، فلا شك في انه انسان سخيف،

فضلا عن كونه كاتبا تافها .

ان من يسطر هذه التفاهات لا يمكن ان تكون لـه روح فنية ترتقي به الى مصاف الانسان السوي .. من أجل هذا اشك في ان يكون هذا المتنطع متعلما ، قبل ان يكون مثقفا .

الاربعاء ...

تحت عنوان « صور نابضة من مجتمعنا » قرات في « الاسبوع العربي » مقالا بتوقيع « انطوان بطرس » علمت فيما بعد ان كاتبه الحقيقي هو « انعام الجندي » ، وقد وضع اسم انطوان بطرس خطأ .

وقد حاول انعام الجندي ان يتناول الرواية بموضوعية وحسن فهم ، خلافا لاخيه عاصم الجندي الذي اراد ان يتسلق السلم وقدماه كسيحتان . وهناك احكام أخالف الناقد فيها ، ولكني احترمها لانها صدرت عن وجهة نظر متجردة .

وقد ذهب انعام الجندي الى انه لا يقوى على «اعتبار الرواية شاهدا على هذه المرحلة ، وان تكن من الروايات الواقعية التي استطاع صاحبها ان يمضي بها بيسر واحكام، منذ بدايتها حتى نهايتها » . ويوضح رأيه هذا بقوله :

« فلو اخذنا هاني الغريب لرأيناه غير معروض الا من خلال فكرة او فكرتين، دون تحليل او مناقشة ، فكأن مهمة الكاتب نحوه نقل بعض افكاره واقعيا . وهـاني يمثل اتجاها ،ولكن هل عرضت الرواية الاتجاه عرضا كافيا ؟ »

وانا اقر الناقد الان على ان شخصية هاني الغريب غير معروضة عرضا كافيا ، بالنسبة للشخصيات الاخرى في الرواية . وقد كان علي ان اقدمها في مواقف كثيرة اخرى تبرزها على حقيقتها وتوضح اتجاهها .

غير اني لا ارى هذا المأخذ كافيا لتبرير الحكم الذي انتهى اليه من انه يتصور قارئا ، بعد خمسين عاما ، « يقرأ الرواية فلا يتبين مرحلتنا على وجهها الاكمل » . ان شخصية واحدة من شخصيات رواية لاتستطيع ان تعطي فكـرة حقيقية عن مرحلة معينة من تاريخ مجتمع ، سواء كـانت مرسومة بدقة وتفصيل ، أم موجزة .

ثم اني لم ازعم أن غاية الرواية تصوير « مرحـلة بأكملها » وانما كان في ذهني وانا اكتبها ان أعطي لوحة عن « مجتمع الادباء » عندنا في منتصف القرن العشرين وعن ازمة الاديب العربي — بين مطامحه وقيود الواقع الـذي يعيشه . فان ادركت هذا فحسبي . وقد اقر انعام الجندي نفسه هذا حين قال : « ولا ننسى ان من اهداف الرواية ان تجسد مجتمع الادباء ومشاكلهم ونزعاتهم . من هذه الزاوية كانت الرواية صورة صادقة عن الواقع » .

وهناك ملاحظة اخرى ضمنها الناقد مأخذا عـلى الرواية ، هي قوله :

« ورغم ان الكاتب حاول ان يعطي نموذجا عن كـل اتجاه ، الا انه نسي نموذجا معينا ، غير متجسد فعلا في أية شخصية ، وهو اتجاه العربي الملتزم . واذا قيل ان بطـل الرواية عربي ملتزم ، قلت : لا ، انه دائما يحارب الالتزام، وهو يمثل الاديب المؤمن باتجاه ، ولكن الذي يرى ان الاديب يستطيع ان يخدم اتجاهه بما يكتب ، بما يلتزم كتابة، لا عملا منظما . واذا قام يوما بنشاط ، اثر حادثة كالاعتداء الثلاثي ، فانما هو نشاط موقت يمضي بمضي الحادثة » .

فمن الواضح انه ليس المفروض في أية رواية ان تجمع في شخصياتها جميع النماذج الممكنة . ومع ذلك، فـأنا أحسب ان في شخصية سامي بذور الاديب الملتزم . ولكن يبدو ان مفهوم الالتزام الادبي لدى الناقد مقصور على « العمل المنظم » ، وربما كان يقصد به العمل الحزبي . وسواء اكان هذا ما يعنيه ام لم يكن ، فنحن نؤمن بأن عمل الاديب الرئيسي هو ان يكتب ، ان يكتب قبل كل شيء ، لا ان يعمل عملا منظما او غير منظم . وواضح ان ذلك لا ينفي ان يعمل الاديب ، وان يعمل خاصة بما ينسجم مع مبادئه وعقيدته . ولسنا نتصور مايمكن لاديب ، مهمته الاولى الكتابة ، ان يعمل اثر حادث كالعدوان الثلاثي ، اكثر مما عمل بطل الرواية . ان نضال الاديب يكون بما يكتبه دفاعا عن الحريات والمثل ، لا بشيء آخر .

ثم ان مفهومنا للالتزام في الادب هو من الرحابـة بحيث اننا نعتقد بأن التزام الاديب حزبيا يؤذي الحريـة التي ينبغي ان تكون متوفرة لديه في ابعد حدودها، الحرية التي هي هبته الكبرى . ومن هنا اختلافنا مع مفهـوم الالتزام الادبي لدى الشيوعيين . فان هذا الالتزام الـذي ينبغي ان ينبع من وجدان الاديب يصبح عندهم « الزاما » مفروضا من قبل الحزب .

ولا بد لي اخيرا من ان اثني على تحسس الناقـد تحسساموضوعيا بالمشكلات والازمات التـي عرضتها الرواية ، والتي صورت البطل الرئيسي يعانيها في كثير من الاحيان . واحسب ان هذا ما يعبر عنه كلامه حين قال :

« وقد نجد في الرواية رغبة في تبرير بعض المواقف . فيخيل الينا ان هذه التبريرات احد اهداف الرواية . الا ان التبرير جزء من الرواية ، وضرورة لتوضيح مواقـف البطل ورسم حدود الواقع » .

ان انعام الجندي يرى في هذه التبريرات ضـرورة فنية ، وآية على اخلاص سامي لنفسه وقضيته وموقفه . انه يصور الالم النفسي الذي كان يعانيه مـن اضطراره احيانا للرضوح الى متطلبات معيشية مادية قد لا تنسجم وكرامة القلم . وهذا شيء بشري يتعرض له كل انسان ، ولكن المهم الا يرضخ له الى الابد ويسوغه لنفسه ويعتز به، بل ان يصارعه ويقاومه ويتغلب عليه . ولان « سامي » ممن يلتزمون مبادىء وقيما ، فهو من اولئك الذين تبرز لديهم محاسبة النفس ومصارعة الضمير . ونحـن نعتقد ان الاديب الحق هو الذي يواجه هذه المواقف ويصورها بصدق واخلاص ، فاذا أهملها في سياق تصوير نفسية البطل ، كان يزيف الحقيقة وينفي الوقائع . واعتقد انه كان بامكاني ان اسقط هذه المقاطع او هذه الوقائع مـن الرواية ، من غير ان يمسها اي ضرر ، لا سيما وان هـذه الرواية لم تكتب لدفع اتهامات وتبرير تصرفات ، ولكنها كتبت لتصوير هذه الازمات بالذات ولاعطاء صورة صادقة لما يعانيه الاديب من مشكلات وما يتعرض له من مخاوف او من مغريات .

من هنا كان مضحكا ومثيرا للرثاء موقف بعض صبية النقد الذين سلخوا واقعة او اكثر من الرواية ليدينوا بهـا المؤلف والمجلة التي يشرف عليها ، من مثل واقعة النسخـة التي كان يرسلها الى العراق وقد حذفت منها بعـض الصفحات التي من شأنها ان تسد العراق في وجه المجلة . . لقد كان يمكنني ان اغفل هذا الواقعة ، ولكن اغفالها كـان

يحرمني حق تصوير بعض جوانب الضعف البشري في شخصية سامي ، وكان يحرمني بالتالي حق تصوير الصراع الذي ينشب في نفسه ليحافظ على اخلاصه ونقاء ضميره. وكان ذلك يحرمني ايضا تصوير احدى الازمات التي يعانيها الاديب عندنا باستمرار ، سواء اتخذت هذا الشكل او اشكالا اخرى كثيرة يعرفها كل اديب يتعرض للمغريات .

لقد حسب بعض التافهين انهم « يفجرون فضيحة » حين يستغلون هذه الحادثة ، وتناسوا ان المؤلف قصد اليها قصدا . ولكن هؤلاء ، ومنهم عاصم الجندي أخو انعام (وشتان بين الاخوين !) قد اعتادوا على ما يظهر ان يخفوا المعايب والشبهات في انفسهم ، فامتلأوا بعقد المظاهر الاخلاقية المزيفة ، وراحوا ينومون التبكيت والوسواس الضميري بالقاء الدروس والعظات .

وبعد ، فتحية لانعام الجندي الذي حاول ان يكون ناقدا مخلصا يعي مسؤولية النقد . تحية له بالرغم من أن رايه في الرواية لم يكن في كثير من الاحيان ايجابيا .

الثلاثاء ...

أثار رئيف خوري في الكلمة التي كتبها عن الرواية قضية تصنيفها في نوع أدبي معين ، ولكنه أبعد هذه القضية ليقول « هذا الكتاب يقرأ في متعة وشوق ، واذا قيس بما سبق للمؤلف انمنح من عطاء ادبي ، فان عبارته أسلم وادسم ، وفيه مواقف جمة يرتفع فيها الكاتب عن محض الاخبار والتقرير ويجلي حتى يبلغ مرتبة كبار الموهوبين في الفن القصصي سياقا وحوارا وتحليلا وتصويرا . وبعد هذا قليلا ما يهمنا ان نسمي الكتاب رواية أو لا نسميه ، انما يحكم على الاثر الادبي بما يهب من متعة، لا بامكان تصنيفه في نوع ادبي معين » .

ولا شك في ان الناقد الكبير كان من حقه الايتفادى حكم التصنيف . فاولئك الذين يشكون في ان تكون الرواية رواية ، لم يقدموا حججا مقنعة . انهم يفترضون للرواية تعريفا ضيقا محدودا ينكره اليوم مفهومها الحديث.

وقد أخذ رئيف خوري علي اني كدت اقف عند حد التصوير ، وأضاف : « كان من حق القاريء عليه ان يتعمق في كشف جذور القضية التي بنى عليها كتابه ، وينشد لها الحل باسلوب فني طبعا ، لا باسلوب البحث. فحتمية منطقية ان اثارة قضية مما يوجب الطريق الى حلها . الا انه لم يفعل . وانما صور ووصف ، ثم توسع في تتبع مواقف وتجارب يضطرب فيها ابطاله ، وصلتها بعيدة بالقضية . واي صلة بالقضية لرغبة تلك الزائرة في مساحقة الهام ؟ قد يكون المؤلف واقعيا فيما أستطرد اليه. غير انه في حرصه على نقل قطعة من الحياة ، نسي ما يوجبه الفن من عملية الاصطفاء ومن ضرورة الاستغناء عن كل ما لا يستلزمه المنطق الداخلي في سير الصنيع الفني » .

انا اقر الناقد انني صورت ووصفت . واومن ايمانا عميقا بان على الروائي الا يفعل شيئا اخر غير ان يصور ويصف ... اما ان ينشد الحل او يضيء الطريق الى الحل، فأمر ثانوي تماما ، بل قد لا يكون مرغوبا فيها اطلاقا . ان الروائي ليس عالما اجتماعيا ، ولا عالما اخلاقيا . بيد ان عليه مع ذلك ، ان يصور ويصف بطريقة « موحية » . ان « الايحاء » هو خاصية الروائي الموهوب .

اما عملية الاصطفاء التي يوجبها الفن ، فأمر مفروغ منه . ولكن المشهد الذي يصور المساحقة ، يدخل في التصميم الذي أخذت به نفسي من ان اصور « الجو » الادبي بكل تفاصيله واسراره . صحيح اننا اذا حذفنا هذا الفصل ، لم نفسد اللوحة المرسومة ، ولكن اثباته يضيف الى هذه اللوحة خطوطا وألوانا ذات معنى وانا اعتقد أن هذا « الاثير » من التفاصيل الذي يدوم فوق الاحداث هو الذي يمنح رواية « جوها » الحقيقي. والرواية اليوم هي رواية « جو » اكثر منها رواية اي شيء اخر .

ومهما يكن من أمر ، فيبدو ان هذا المأخذ في رأي رئيف خوري نفسه ، ليس ذا بال ، ما دام قد انتهى الى القول ان المؤلف قد ادى في كتابه دور الفنان الشاهد الذي شهد لجيله وعليه ، وشهد لنفسه وعليها ، وشهد لنا وعلينا جميعا في كثير من همومنا ومشاكلنا الجدية، وكثير من عبثنا وتفاهتنا في أحيان » .

ومع هذا كله ، فقد كان المتوقع من ناقد كبير كرئيف خوري ان يقدم للرواية نقدا أعمق وأكثر تفصيلا وابعد تحليلا ، وان كان مما يحمد له حقا انه استطاع ان يتجرد تجردا كبيرا ، وان ينسى اعتبارات كثيرة كان يمكن ان تبعد به عن هذا التجرد .

الجمعة ...

كتب الياس سحاب في « الحوادث » مقالا اعتقد انه حوى بعض المغالطات والاخطاء الفكرية . من ذلك قوله : « لقد قضى واقعها على واقعيتها » . فهل تكون الواقعية، في نظر الناقد ، شيئا اخر غير نزعة تصوير الواقع ؟

لعله لا يجهل ان الواقعية مدرسة ادبية نشأت في الغرب يوم حاول عدد من الادباء ان ينصرفوا عن النزعة الرومانتيكية ليستمدوا ادبهم من الواقع الحياتي. وعلى هذا يظل الواقع هو المصدر الرئيسي لواقعيتهم . فلا يمكن لواقع ان يقتل واقعية ، لانه هو مصدرها وهي مصبه.

وأعتقد ان الكاتب قد خانه التعبير ، وكان يقصد الى القول ان « الواقعية » – كما صورتها الرواية – قد قضت (في رأيه طبعا) على « الفنية » فيها . وهذا ما يفهم من مقاله ، واوضح دليل على ذلك قوله : « ولكن احداثها الواقعية بلغت من التوهج الصارخ ما حجب اية قيمة فنية اخرى قد ينجح القارىء غير العربي في ابداء الرأي فيها » .

ولنتساءل الان : ايكون ما اسماه الناقد « التوهج الصارخ » في الواقعية سببا لازما لحجب القيمة الفنية ؟ أيعني هذا ان الواقعية في مفهومه يجب الا تتميز بالتوهج، فضلا عن التوهج الصارخ ؟ اننا لا نريد ان نناقش هذا المقياس ، ولكننا نعتقد انه مقياس جديد لم يعرفه تطور النقد ، ولم تعرفه الواقعية على اختلافها حتى الان !

وبعد ذلك ، ما هي الشواهد والامثلة على هذا « التوهج » في الواقعية ؟

ان الكاتب يقول : « ان وضوح الاشخاص وبروزهم الصارخ في كل سطر وكلمة قد حجب عن القارىء ، رغما عنه ، امكانية تحسس أي شيء آخر في الرواية ... »

ان الذي يقصده بوضوح الاشخاص هو انه يعرفهم. حسبنا . ولكن هل ينتج من معرفة انسان لانسان ان تلقى – بالضرورة – الحجب والاستار دون « تحسس »الاشياء الاخرى ؟ ان هذا ، وما سبقه ، كلام مجاني لا يصلح لتقييم الاثار الادبية .

وقد افهم من قاريء عادي للرواية ان يكون همه

اثبات هويات الابطال ومقارنتهم بمن يعرفهم من الاشخاص الحقيقيين ، والفرح العظيم بأنه يكتشفهم ويحل اللغز المغلق ، فان هذه متعة سطحية قد يكتفي بها القراء الذين يحبون الفضائح ويلتذون باثارتها ، اما ان يأتي ناقد يريد ان يدرس الرواية درسا جديا رصينا ، فيقول ان وضوح الاشخاص يمنع من البحث عن الجوانب الفنية في الاثر ، فهذا ما يثير الابتسام ، على اقل تقدير !

هل نسي الكاتب ان اهم ما ينبغي ان يسعى اليه الناقد ، هو ان يتجرد ويتحلى بالموضوعية حين يواجه العمل الادبي ؟ اما كان يجب على الكاتب ان يتناسى هؤلاء « الاشخاص الحقيقيين » الذين كانوا يطلعون عليه ، على حد تعبيره ، كلما بدأ يكون في خياله صورة فنية عنهم ؟

ان معرفة قارىء او ناقد بابطال رواية ما ، هي اولا شيء عارض تماما ، بمعنى انه ممكن وغير ممكن ، وهذا لا يمكن ان تؤخذ مقياسا في الحكم الادبي ، وهي ثانيا شيء نسبي كل النسبية . ان ناقدا لا يعرف الابطال ، لنفرضه من تونس او الجزائر ، سيكون بمنجى من هذا التأثر ، وسيكون لا شك متجردا وموضوعيا . وبوسع كاتبنا ان نكون مثله ، اذا عرف ان ينسى هويات الابطال ، وان يتناول الاثر من زاوية فنية بحت ، وان يذكر ان الاثر الفني مرصود للتاريخ الادبي ، وللمواطنين والاجانب على السواء ، وللاقربين والابعدين . اما اذا أصر على انه لا يستطيع ذلك ، بسبب « وضوح » الابطال او بسبب « التوهج » الصارخ في واقعيتهم ، فليتفضل بالتنحي عن مهمة النقد ، ولبكتف بالتسلي في المجتمعات بان يكتشف هذا او ذاك من الابطال!

ان كل روائي وقصاص يأخذ ابطاله من مجتمعه ، وبوسع أي قارىء او اي ناقد ان يتعرف الى هويات الابطال اذا عاش قريبا من ذلك الروائي او هذا القصاص. فهل من حق الناقد او القارىء ان يطالب الروائي الا يصور هؤلاء الابطال ، بحجة انه يعرفهم ، وان معرفته لهم ستحجب عنه امكانية تحسس الجوانب الفنية في الرواية ؟ لو كان هذا حقا ، لكان على جميع الروائيين ان يمتنعوا عن الكتابة ويبحثوا لهم عن مهنة اخرى !

أكان موقف الناقد يكون كذلك ، لو انني اخترت ابطال روايتي من العمال او الفلاحين ؟ بالطبع لا! لان حضرته لا يعرف هؤلاء الفلاحين او العمال ، فسيكون بامكانه اذن ان يحكم على الرواية بتجرد !

أفيكون اذن من واجب الروائي ، لكي يتمكن الناقد من الحكم على روايته بتجرد ، ألا يصور في عمله اشخاصا قد يعرفهم الناقد ؟

ان عدم التجرد هذا هو الذي ورط الناقد في احكام ادبية مشدودة من شعرها شدا . وقد ذكر انه قرأ الرواية مرتين ، وانا اعتقد انه لو قرأها عشر مرات اخرى ، واشباح الابطال الحقيقيين تعمر رأسه ، لظل عاجزا عن تقييمها بمقياس الفن الحقيقي !

وما دام هؤلاء الاشخاص ماثلين في ذهنه ، فان بوسعه طبعا ان يتهم المؤلف بانه يقدم صورا فوتوغرافية ، لا لوحة فنية ... على ان في هذا الراي ـ مع ذلك ـ مغالطة كبيرة . أصحيح ان المؤلف قد رسم هؤلاء رسما فوتوغرافيا ؟ لقد وردتني أصداء مما يردده بعض من يعتقدون انفسهم ابطال الرواية الحقيقيين ، وكلهم ينكر نفسه ويقول ان الصورة التي رسمتها له صورة غير حقيقية ، ولا واقعية ، وبوسعي ان اعتبر ذلك حجة على خطأ راي الناقد. ان معظم الابطال، اذا لم يكونوا جميعا ، هم « مشوهون » في الرواية ، لا لاني اردت ان اشوه حقيقتهم ، وانما لان التحوير الفني يقتضي هذا التشويه ، فأين هي الفوتوغرافية اذن ؟

وبعد ، فقد وقع الناقد في تناقض واضح ، الى جانب تلك الاخطاء الفكرية المتعلقة بمفهوم العمل الفني والروائي . فهو قد ردد اكثر من مرة انه لم يدرك الهدف الذي سعى اليه المؤلف ، ثم ذكر ان الرواية « تقدم صورة عن أهم المشاكل التي يعيشها الادب العربي والادباء العرب في المرحلة الحاسمة التي نجتازها في تاريخنا المعاصر » واورد في آخر كلمته العبارة التالية : « اما اذا كانت محاولة المؤلف تقديم لوحة فنية عن حياتنا الادبية في العشر سنوات المنصرمة ... »والعبارة التالية ايضا : « ولكن المؤلف ... قد قدملتاريخ الادب العربي مرجعا طريفا ... » .

فهذه العبارات تدل على انه قد ادرك الهدف الذي سعى اليه المؤلف . فبم يفسر تناقضه ؟

الخميس ...

كنت ابتسم وانا اقرأ مقال انسي الحاج في مجلة « ادب » عن الرواية . وحين فرغت من قراءته ، كنت اقهقه ...

نموذج آخر ، يقدمه هذا الدعي ، عن العهر الادبي في لبنان .

الاثنين ...

صدر اليوم في « الاداب » ثلاث مقالات عن الرواية، اولاها تلك التي سبق لرئيف خوري ان نشرها في جريدة « الصفاء » ، وقد تناولتها من قبل . والثانية بقلم الدكتور احمد كمال زكي ، الناقد المصري المعروف ، والثالثة بقلم مصطفى خضر .

وقد اثلج صدري ان اول ما اثار تنبه الدكتور احمد كمال زكي في الرواية هو الشكل . وانا أحسب ان جميع الذين تناولوها قبله قد اهملوا هذا الامر اهمالا فاضحا . وليس المهم ان يكون الناقد قد وافق او لم يوافق على التكنيك الروائي فيها ، وانما المهم انه اولاه من الاهتمام ما ينبغي لكل أثر روائي ان يولى .

وقد بدأ الناقد بالاشارة الى افتقار عنصر الروائية في « أصابعنا ... » اذا شئنا اعتماد التصميم التقليدي للرواية . ولكنه لم يقف عند هذا الحد ، كما فعل سواه من النقاد المتعجلين او المغرضين ، بل أدرك بما يملك من عدة

الناقد المتحسس المطلع أن في هذا العمل محاولة لخلق شكل جديد في الرواية العربية يقوم على « اختلاط المونولوج الداخلي بالسرد الدرامي وامتزاج الحركة القصصية بالموقف الشعري وتجاوب الانا بايقاع الحدث » .

وانتهى الدكتور احمد كمال زكي من هذا الى القول بانه « ليس من حق الناقد ــ وقد خرج مؤلف الرواية عن الرتابة الكلاسيكية ــ ان يأخذه بالتقييم التقليدي للشكل » ثم يشير الى ان المؤلف ليس من الغباء بحيث يدع لاحد فرصة مهاجمته بتهمة الاخلال بالتكنيك الروائي ... مع العلم بان بعض جهابذة النقد (ممن يتصدون للنقد لاول مرة في حياتهم ...) قد اتهموا المؤلف بمثل هذا الغباء !

ويحاول الناقد بعد ذلك بتبصره الواعي ان يتكشف عيوب الاسلوب الجديد ، فيجد بعضها في تركيز الرواية على شخصية سامي « وكل ما عداه كان يدور في فلكه » . وقد يكون هذا مأخذا معقولا ، ولكني شخصيا أعتقد ان كل رواية كتبت ، او تكتب ، ترتكز دائما على محور اساسي يمثله بطل رئيسي . ومن هنا يجيء اعتراضي على تهمة الناقد اذ يصف المؤلف بالانانية لكونه قد « سلط الضوء على سامي فقط » . ان كل مؤلف روائي اناني ، لانه لا بد ان يكون له بطل رئيسي يحمّله أهم ما يود ان يعرضه في الرواية ، لا سيما اذا كان عمله رواية اوتوبيوغرافية .

ولا أحسب الناقد قد علق على كلمة « انانية » الاهمية التي حاول تعليقها عليها بعض الذين جعلوا الاعتبارات الشخصية في المحل الاول من نقدهم ، والا لما ذهب الى القول بان قيمة الرواية تكمن « في كونها تعبيرا عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الابعاد السياسية والاجتماعية والفكرية ، وبذلك يدق المؤلف مسمارا جديدا في نظرية الفن للفن » . ان كون بطل واحد محورا رئيسيا لرواية ينبغي الا يحجب ما يمكن ان يحمله هذا البطل من قضية قد لا يحملها ابطال عديدون .

وأرى في قول الناقد « غير ان التزام سامي بهذه القضية ــ وهو موقف المؤلف نفسه ــ لم يصرفه عن ان يعيش تجربته كانسان يريد الدعة والحب والمال » ــ ارى في هذا القول ردا بليغا على من يريدون تقليص مفهوم الالتزام بحيث يصبح قيدا خانقا للحرية .

كما ان الدكتور احمد كمال زكي اكتشف ان وراء « واقعية المواقف » أبعادا « تنطوي على فلسفة لا يسهل طرحها ، ولا يمكن ــ في الوقت نفسه ــ التحرر من التأثر بجماليتها . واذن فنحن ازاء فنان ذكي قد يجابه بالموقف الفكري في قوالب هتافية ، ولكنه يملك من القدرة على الايحاءات ما يدفع بنا الى التعاطف معه » .

واعتقد ان في هذا ردا على الذين وقفوا في فهم « الواقعية » عند حدود سطحية لم ينفذوا من ورائها الى رموز وطاقات تعبير .

ان اختيار الاحداث ــ بحد ذاته ــ يخفي وراءه رؤيه خاصة ذات مدلول ، حتى ولو رويت هذه الاحداث بشكل بسيط مباشر . وقد يكون ثمة خيط دقيق غير مرئي تسلك فيه تلك الاحداث بحيث يصدر عن تتابعها وحده ايحاء خاص هو اقدر على التأثير من أي تحليل للمشاعر او تزويق للاسلوب . وان جانبا هاما من تكنيك الروائيين المعاصرين يعتمد على فن اختيار الاحداث وتقديمها الى القاريء ، حتى ولو تم ذلك بشكل تجريدي جاف .

اما اشارات الناقد الى اسلوب المؤلف في تصوير شخصياته بحيث ينحدر اكثرهم لترتفع شخصيته الرئيسية فهي صحيحة بالاجمال ، لانه يدرك في نهاية المطاف ما هو مقصود بارتفاع سامي حين يصفه بأنه « لا يعني الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبادئه ... بل لا يعني الا بلورة موقفه على اسس من الفهم لحاجات الانسان ، وكأننا امام وجودي كفر بالديموقراطية والماركسية والفاشية جميعا ؛ ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته في كل شيء ، بل هو يظل مخلصا للتحررية العربية ويظل قلبه عامرا بالامل ... » وهو يدل مره اخرى على تبصر وتدبر ونفاذ حين يستطرد الى القول : « .. نحن لا نزعم انه يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزعم انه لم يأخذ الا وجهها الايجابي او جوهرها الحقيقي ... فقد كان لا يصدر عن مذهبيه جامدة ، وكأنما لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانساني المتأرجح بين الشك واليقين ، المتردد ابدا بين الدعة والتعب ، والا ففيم القلق الذي يصاحب الرواية من بدئها الى النهاية ؟ واذا كان قد رفض نهائيا ان يدلف من باب الحقيقة الكاملة ، فلانه ابن هذا الجيل الضال الذي لم يهتد اليها بعد ، ولانه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربي فقط ! » .

بقيت هناك مآخذ اوردها الدكتور احمد كمال زكي ، من مثل اعتراضه على القسوة التي قدمت بها الادبية الناشئة المنحرفة جنسيا ، وعلى تفسيري لبعض مواقف ابطالي ... وهي مآخذ أتقبلها بالرغم من أن عندي تبريرات لها سبق ان ذكرت بعضها من قبل .

وبعد ، فنحن بحاجة الى كثيرين من امثال الدكتور احمد كمال زكي الذين يدركون مسؤولية الناقد ويشاركون في بناء الادب العربي الحديث مشاركة فعالة ، لان مثل هذا النقد لا يقل اهمية وابداعا عن الاعمال الفنية الخالقة .

* * *

اما مصطفى خضر ، فقد أحببت الحماسة المخلصة التي كتب بها كلمته . واحببتها بخاصة لانها تعاطفت مع احساس داخلي عنيف كان يرافقني ابدا وانا اكتب الرواية ، وهو الذي عبر عنه بقوله « لا بد من التلوث من اجل عملية التطهير ، ولا بد من الفقدان لننتهي الى وعي القيم » .

كما ان مصطفى خضر كان نافذ البصيرة حين اشار الى توحد تجربتي سامي والهام ، خلافا لمن اعتبر الرواية تجربة فنان مع انثى ، وحين طرح الاسئلة التي أطلت عليه بعد القراءة :

« هل بامكان الانسان ان يكون حرا اذا كان جائعا ؟ ما هو موقف الكلمة في عوالمنا من تجاربنا المصيرية ؟ هل بامكان الانسان ان ينقي جسده باللهيب في خضم يستقطبه التلوث ؟ هل يترك الانسان مواقفه المصيرية ليخلص الى قضايا مغرقة في الذاتية ؟ هل يكون الفنان الفنان الحقيقي في مرحلة البحث عن المصير ، اذا كان بعيدا عن البحث عن المصير ، او اذا كان وجها مزورا من وجوه الخضم القومي ، او اذا كان مرشحا للخيانة في اي وقت كان ؟ » .

ان مجرد طرح هذه الاسئلة ، ثم تحليل الكاتب لشخصيات الروايه ، كافيان للتدليل على انه تجاوب معها على نحو نفتقده عند كثيرين ممن بدأوا قراءتها ولديهم مواقف مخططة سلفا . ولانه قرأها بعفوية واخلاص استطاع ان يجد « كل شيء يسيل ، يسيل ببساطة الطفولة، بعذوبة الشعر ، في هذه الرواية » .

الجمعة ...

نشرت مجلة « المجلة » القاهرية مقالا بقلم غالي شكري حكم فيه على الرواية بأنها غير موفقة ، وأورد لاثبات ذلك الحجج التالية :

١ ـ « .. نفتقد منذ البداية ما يمكن تسميته بالمحور الرئيسي في الرواية ، ذلك اننا نفتقد « القضية » التي يمكن ان يثيرها العمل الروائي » .

وانا لست افهم قوله ان الرواية خالية من قضية ، او من محور رئيسي . ولعل غالي شكري هو الناقد الوحيد الذي زعم هذا الزعم . ونذكر انه قال هو نفسه تعليقا على مشهد سامي في صومعته الصغيرة « وقد بدأ كتابة روايته الجديدة التي ارقته فترة طويلة » العبارة التالية :

« ولعل هذا المشهد الاخير في الرواية هو التجسيد الحقيقي لما استهدفه الكاتب من التعبير عن ازمه الفنان مع الكتابة . بل ان المؤلف ادار كثيرا من المشاهد حول هذا المحور ... »

الا تصلح « أزمة الفنان مع الكتابة » في رأي الناقد ان تكون قضيه ومحورا رئيسيا لرواية ؟ وما عاناه بطل الرواية ، وهو في خضم الظروف والقيود والملابسات، ألم يعان الناقد مثله في حياته قط ؟

انه يستدرك فيقول : « ولكن تراكم الاحداث الجزئية حول هذه النقطة اضاع عليه ان تكون محورا دراميا للرواية. فبدلا من ان يركز المؤلف على هذه الحالة النفسية الشائعة عند الادباء حين تستعصي على اقلامهم عملية الخلق ، وبدلا من استقطاب الجزئيات الصغيرة في حياة « سامي » التي أسهمت في صياغة ازمته تلك ، نراه يبلورها في أعبائه الكثيرة في الادارة والتحرير والتدريس .. الخ مما نفى عن الازمة طابعها الذاتي المتفرد » .

وانا أرى هذا كلاما تجريديا محضا يخالف كل مفهوم للرواية . ان الاحداث الجزئية لا تقل اهمية في التكوين الروائي عن « الحدث الكلي » ، بل انها ضرورية جدا لابرازه. وربما كانت اهميتها الرئيسية كامنة في انها تنسي القاريء ـ غالب الاحيان ـ القضية الرئيسية ، فيما هي تتحرك لاظهارها وتعريتها . وفاشلة كل الفشل اية رواية لا هم لكاتبها الا ان يحمل جرسا يقرع به لينبه القاريء بلا انقطاع الى القضية التي يعالجها .

وليس المقصود بالاحداث الجزئية تلك التي لا علاقة لها بمعطيات القضية ، بل تلك التي تساعد على رسم ابعاد القضية كلها في خيوط دقيقة قد لا تبدو واضحة ولكنها مشدودة الى الموضوع المطروح شدا محكما .

اما ان الجزئيات الصغيرة في حياة سامي (كالاعباء الكثيرة في الادارة والتحرير والتدريس الخ..) لا تخلق حالة نفسية .. عند الادباء حين تستعصي على اقلامهم عملية الخلق ، فهذا رأي لا يعتمد على اي منطق . اننا نعتقد ان ليس ثمة « حالة نفسية » مجردة تعسر عملية الخلق ، وانما الحالة النفسية تنشأ دائما عن ظروف خارجية تتراكم على النفس فتحول بينها وبين الابداع . ان لكل حالة نفسية دوافعها ومقوماتها . وليس هناك فنان يقف عن العطاء اذا لم تجئه من الخارج اسباب معوقة .

٢ ـ يعتقد الناقد ان «المسألة القومية» كان يمكن ان تكون محورا يستند عليه الهيكل القصصي ، « ولكن المؤلف آثر ان يستعرض علاقاته الشخصية ببعض الادباء الذين انحرفوا عن القومية العربية ناحية اليمين او ناحية اليسار ، ولم يحاول قط الافادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بان يصور انعكاساتها على دوره هو تجاه الفكر والادب » .

ثم يقول : « حقا نحن نلحظ ان علاقته تتحدد بهذا الاديب او ذاك حسب درجة ابتعاده او قربه من رسالة « الفكر الحر » ، الا ان المنهج التسجيلي المباشر الذي يسود القصة كلها قد الغى القيمة الفنية لتلك الظاهرة » .

ومن الواضح ان مأخذ الناقد على المنهج التسجيلي ليس نتيجة لازمة من مأخذه على فقدان المحور القومي في الرواية . ان الامر الاول يتعلق بالشكل ، بينما يتعلق الامر الثاني بالمضمون . وبالرغم من ان الشكل والمضمون متكاملان في البناء الروائي ، فلا يصح استنتاج احدهما من الاخر.

هذا ولست أفهم لماذا يريد الناقد ان يجعل من كل قضية تطرح في الرواية محورا رئيسيا لها . ان ازمة الاديب او مأساته عندنا، انما تتشكل ، كما قصدت الى تصويرها ، من مجموعة من القضايا ، أو المحاور الروائية، لا من محور واحد . وقد اشار الى هذه المحاور جميع الذين تناولوا الرواية بالنقد ، ممايغنيني هنا عن سردها. وهذا المنهج يساير مفهوما روائيا حديثا يجعل الرواية اشبه باللوحة التركيبية التي تصور قطاعا مستعرضا من الحياة. أنك تشاهد في هذه اللوحة مستويات عدة من المناظر تقف لحظة عند كل منها ، ولكنك لا تستطيع أن تحكم بان هذا المستوى المنظري او ذاك هو اللوحة . انها مجموعة هذه المستويات التي تمنحك الاحساس بالوحدة داخل التنوع ، وبالتماسك عبر التشتت . فاذا اهملت احدها شعرت بالفجوة وضاع عليك حس التناظر والتكامل.

ولقد كان خطأ غالي شكري انه وقف عند كل قضية تعرضها الرواية موقف من يريد ان يتأملها بذاتها ، معزولة عن السياق ، غير مرتبطة بالبؤرة التجمعية . والمسألة القومية هنا لم تكن مقصودة لذاتها ، وانما كانت مقصودة لاظهار لون من التناقضات التي يعيش فيها الاديب والتي توتر أزمته فيما هي تغنيها .

اما « المنهج التسجيلي المباشر » الذي يلغي « القيمة الفنية لتلك الظاهرة » فقد كنت اود لو ان الناقد مثل له ببعض الاستشهادات لنفهم أصلا ما الذي يقصده بالتسجيل..

٣ ـ وتبعا لمنهج الناقد في تفتيت القضايا المحورية،

اشار الى قصة سامي مع الهام ، وهو يريد ان تكون ذلك المحور ، ثم جعلها تفشل في ان تكونه . واعتقد ان كل قاريء قد ادرك ان هذه العلاقة كانت « اطارا » يقولب المحتوى ، ويشد بين اجزائه ، ولكنها طرحت في الوقت نفسه احدى القضايا الهامة في حياة الاديب وفي المشكلة العميقة التي يفترضها الصراع بين حريته ومسؤوليته .

وقد ذكر الناقد في هذا السياق « ان الاحاسيس الغائمة الباهتة التي استشعرتها الهام ازاء الشاعر عصام الحاواني لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التي تبرر تقبلها لغزله . فهذه النهاية ليست الا دفاعا نفسيا غير موفق عن العلاقة الجانبية بين سامي وسميحة صادق » .

ويبدو من هذه الملاحظة ان الناقد لا يؤمن بمواقف « الضعف البشري » ويريد ان يجد لها مبررات منطقية، ثم انه يتجاهل ان هذا موقف لم تسهم الهام في خلقه بقدر ما اسهمت ظروف وذكريات وغيبة ، وينسى بعد هذا كله ردود الفعل التي نشأت لدى الهام بعد ذلك الحادث.

وهذا كله دليل على ان له مفهوما روائيا جامدا يتنافى وطبيعة التكوين البشري.

٤ — يستنتج الناقد من ملاحظاته السابقة احكاما حاسمة من مثل قوله : « ان غياب المحور الدرامي والحدث الروائي في القصة ، كانا عاملا حاسما في غياب الشخصية الفنية » وهو يقصد بذلك ان المؤلف نقل عن الواقع من غير ان يلبس شخصياته الرداء الفني ، وانه اقتصر « على الحركة الخارجية والشكل المسطح وانعدام الغاية الفنية من تركيب الحدث او الشخصية على نحو معين » .

واضح انني لم الجأ في هذه الرواية الى الاسلوب التحليلي الذي استعملته في بعض مؤلفاتي السابقة ، وانما لجأت غالبا الى اسلوب الفعل ، وهو الذي يعرض الحدث من غير تعليل او تحليل . ولكن المعروف ان هذا الاسلوب يتميز مبدئيا بطاقة الايحاء التي تشع من عرض الحدث . ويبدو ان ناقدنا لم يجد في هذه الرواية شيئا من هذه الطاقة . وعلى هذا يكون حكمه اعداما كاملا لها . لان المؤلف الذي يخفق في تحميل الافعال والاحداث مادة ايحائية ، يسقط في الابتذال الصحفي.

وانا لااملك طبعا ان ارد على ذلك ، مادام الناقد قد امتنع عن الاستشهاد بأي حدث او فعل او واقعة ،واطلق رأيه من غير تمثيل . وسيكون كذلك موقفي من ادعائه ان ليس لدى المؤلف سوى « الراي الشخصي في السلوك الخارجي لشخصياته » وانه لم يلحظ قط « انه تابع التطور المعقد الذي يتعاظم في ذات الانسان وفق الاحداث التي يمكن تحريكها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معا . » انه هنا يدين ابطال الرواية بانهم لم يتطوروا قط ، وانهم ظلوا كما هم ، منذ البدء حتى النهاية، ويبدو انه اعتمد على ذكاء القاريء لاكتشاف هذه الحقيقة الدامغة !

٥ — انهى الناقد مقاله بقوله : « غير ان هذه الملاحظات جميعها لاتدرج « اصابعنا ... » في عداد التحقيقات الصحفية المطولة ، وانما يدق القول بانها قصة غير موفقة » .

وانا أقر غالي شكري ان هذه الملاحظات لاتدرج الرواية في عداد التحقيقات الصحفية المطولة (فهي تدرجها فيما هو أسوأ من ذلك !..) ولكني لم افهم مايقصد بكلمة « يدق » في العبارة اللاحقة .

اما ختام مقاله : « واذا كنت لم اشر الى مزايا هذا العمل من جودة في السبك ومتانة في التركيب ، فلأن هذه المزايا من المكرر المعاد بشأن ادب فلان ... » فواضح انه قيل على سبيل التعزية . ولكن الناقد كان بغنى عن مثل هذا التملق ، لانه يعلم ولا شك ان « جودة السبك » و « متانة التركيب » لا اهمية لهما على الاطلاق في عمل ادبي كهذا العمل خال — في رأيه — من جميع مقومات الفن الروائي الناضج .

وبعد فنحن نعتبر هذا المقال نموذجا لموقف النقد اللاموضوعي الذي يفرض للاثر الفني مفاهيم وحدودا مسبقة ، فينصب جدارا من اللاتعاطف معه يحول دونه ودون ادراك مراميه وتلمس خيوطه وتقبل ايحائيته ، فضلا عن انه لايبذل اي جهد للنفاذ الى ماوراء السطح من افعال وحركات .

الثلاثاء ...

حين قرأت اليوم مقال علي الجندي في « حوار »، فهمت لماذا سبق ان قدم أخاه عاصم الجندي في تلك الكلمة التي نشرت في « الصياد » . انه هنا يردد كثيرا مما قاله اخوه ، ولعلهما كانا متفقين أصلا على خطة الكتابة وسرد المآخذ . ومعظم هذه المآخذ تمت الى اعتبارات شخصية وتنأى عن التقييم الموضوعي .

غير اني واثق من ان علي الجندي لايستطيع ان يفعل غير مافعل . فان ماسبق ان كتبه في نقد الكتب لا يوحي قط بانه يمكن ان يكون ناقدا جادا رصينا . انه يعتقد بان النقد حديث عن القضايا الشخصية ، وادعاء الموضوعية ووعظ وارشاد ، وتنكيت وتفكهة وطرائف . ولا ادري اذا كنا نجد وصفا لمثل من يتميز بهذا كله غير وصف المهرّج النقدي .

الاربعاء ...

لماذا سجلت تلك اليوميات الخاصة بروايتي ؟
هل كان ذلك فرصة لي اتحدث فيها ، عبر ملاحظاتي

على نقد النقاد ، عن مفهومي للرواية ورؤيتي الخاصة في هذا المضمار ؟

اني اؤكد هنا بان ليس لدي مفهوم متجمد ثابت الحدود ، وان هذا المفهوم قابل ابدا للتطور ، شأن كل مفهوم فكري او فني . انه لم يكن كذلك حين كتبت روايتي الاولى ، وأحسب انه سيصيب تطورا كبيرا في المستقبل. تلك هي طبيعة الرواية بالذات . ان كل رواية قابلة لان تفرض مفهوما لها قد يختلف عن مفاهيم الروايات الاخرى. وحتى لدى الروائي نفسه ، قد نجد آثارا متباينة من حيث الرؤية والمنطلق . وقد تجمع رواية واحدة بين مفاهيم مختلفة وتكنيكات عديدة . واعتقد ان هذا كان شأن « اصابعنا ... »

واذن ، فلا بد من ان يكون هناك سبب اكثر وجاهة، دفعني الى تسجيل هذه المذكرات .

لماذا يمتنع الروائيون غالبا عن مناقشة النقاد الذين يتناولون اعمالهم ؟

ان من واجبهم ، على مايخيل الي ، ان يبدوا رأيهم في هذا الذي ينشره النقاد على الناس ، لاسيما وان فيه، في كثير من الاحيان ، اغراضا ودوافع غير فنية . وقد يكون فيه قصور وادعاء ، او قد يكون فيه تشويه وتزييف. ولا ريب في ان النقد يعاني اليوم عندنا من فئة تتنطح له من غير استعداد ولا اعداد . وقلة هم الذين يواجهون النقد بما ينبغي له من عدة الفهم والثقافة والبحث والرصانة.

واحسب ان بوسع المراقب الادبي ان يلاحظ من هذه التجربة النقدية الخاصة بهذه الرواية ان الذين يسيئون الى النقد هم الناشئون الذين لم يستكملوا اسباب الثقافة والتذوق . ان جميع الذين هاجموا « اصابعنا.. » اطفال في عالم الادب والنقد . وصحيح انهم ليسوا هم الذين يؤرخون للادب ، ولكنهم مع ذلك يعطون فكرة سيئة لمؤرخي الادب عن المستوى الذي يمكن ان ينحدر اليه النقد .

الاحد ...

خطر لي اليوم ان اقرأ روايتي قراءة موضوعية . ان أنسلخ عنها ، ان انظر اليها من بعيد . بذلك وحده يمكنني ان اصدر عليها حكما منصفا ، اذ لابد ان اجد فيها نقائص ومآخذ يحجبها عني حتى الان شعوري بأني انا صاحبها .

ولكن ، أتراني لن اكتشف فيها ايضا مزايا ؟
سيكون مثيرا للابتسام ان اتحدث عن مزايا روايتي.
فلأعدل اذن عن هذه المحاولة .
ولأعدها أثرا قد انقضى ، بما له وبما عليه .
ولأبدأ التفكير بروايتي الجديدة .

سهيل ادريس

قضايا الأدب والأدباء

منظمة حرية الثقافة ايضا ...

بقلم محسن ابراهيم

كتب الاستاذ محسن ابراهيم في مجلة « الحرية » لسان حال حركة القوميين العرب في لبنان المقال التالي عن منظمة « حرية الثقافة » :

لم يكن مستغربا ان تقوم ضجة بهذا المستوى حول منظمة « حرية الثقافة » في لبنان ومجلتها الصادرة منذ شهرين باسم « حوار » .. بل انما كان جديرا بالاستغراب هو ان لا تقوم مثل تلك الضجة وان لا تتنبه الاوساط السياسية والادبية والفكرية الى خطورة هذا التسلل التبشيري الاجنبي المنظم .

ان معرفة الاوساط السياسية والادبية والفكرية التقدمية عندنا بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة وبالتيار الذي تمثله والموقف الذي تمارسه تجاه قضايانا ، يضاف الى ذلك هذا السخاء المالي المفاجيء الذي رافق استئناف المنظمة في لبنان لنشاطها وانشاء « حوار » كل ذلك كان جديرا بدفع المعنيين بالقضايا السياسية والفكرية والادبية العامة الى الوقوف وقفة جد امام قضية المنظمة ونشاطها .

وكالة ـ في بيروت

ولا نريد ونحن نبحث في قضية منظمة « حرية الثقافة » و « حوار » ان نعتبر من قبيل الجد ما يقال في معرض الدفاع عن المنظمة ومجلتها من « ان المؤسستين مستقلتان استقلالا تاما » في النشاط الذي تمارسانه فمنظمة حرية الثقافة في لبنان هي اولا واخرا فرع من المنظمة العالمية لحرية الثقافة يسري عليها ما يسري على الفروع عادة من حيث ارتباطها بالاصول تمويلا وتوجيها وتفكيرا . والحديث عن إستقلال المنظمة في بيروت ليس جديرا بأن يأخذ طريقه الى عقولنا ، لان الذين انشأوا فرعا لمنظمتهم في لبنان بسخاء مالي عجيب ، لم ينشئوه الا لممارسة الاغراض التي ينشدونها .

والمشرفون على المنظمة في بيروت هم والحالة هذه مجرد وكلاء جرى اختيارهم بعناية كي تكون وضعيتهم منسجمة مع صفة الوكالة .

وحين يقال في تقديم العدد الاول من « حوار » : « ان ما يجمع بينها وبين سواها من المجلات التي تصدرها المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها في الاهداف التي اخذتها هذه المنظمة على عاتقها » حين يقال ذلك ، ومن الطبيعي ان يقال ، فهو يعني ان المنظمة في لبنان ومجلتها هي فرع من اصل لاهدافه سياق عام لا بد من ارتباط كل الفروع به .

فما هي اهداف المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي انشأت فرعا « غنيا » لها في لبنان ومجلة « انيقة » تنطق بلسانها ؟

لا يعنينا من اهداف المنظمة ومجلاتها في اوروبا كونها ممثلة لتيار فكري يميني ـ نعارضه فكريا ـ يدافع عن بنية اقتصادية معينة وانظمة حكم تطرح قضية الحريه ضمن فهم معين واستراتيجية سياسية تتصور مصالح الغرب وحياة البشرية على نحو معين .

ولا يعنينا هنا ان نقف طويلا حيال الفلسفة العامة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة التي اعلنت « انها تأخذ على عاتقها ان تشجع روح البحث الحر والتكرس للحقيقة وتقدير الابداع وان تدافع عن الحريات الفكرية ضد اي افتئات عليها مهما كان مصدره » لا يعنينا هنا ان نقف طويلا حيال هذه الفلسفة المعلنة كي نكشف ، كأناس تهمهم قضية الحرية في العالم ، زيف ادعاء المنظمة من « انها تدافع عن الحريات الفكرية ضد اي افتئات عليها مهما كان مصدره » ، وكونها تستهدف في الحقيقة محاربة الفكر اليساري والتقدمي في اوروبا وفي العالم لتفهم الحرية حقا للمفكر اليميني وحده . لا يعنينا ذلك كله الان . ولا تعنينا ايضا ، ونحن نبحث قضية منظمة حرية الثقافة في لبنان و « حوار » ، يمينية المنظمة العالمية لحرية الثقافة كتيار في السياسة والفكر والاقتصاد معبر عن ظواهر قائمة في الحياة الغربية . انما الذي يعنينا كعرب من امر المنظمة العالمية لحرية الثقافة كونها تترجم يمينيتها الى موقف معين تجاه قضايانا القومية وافاق التطور التاريخي المفتوحة في بلادنا .

اذا لم تكن منظمة حرية الثقافة ، كمؤسسة يمينية تعبر عن ظواهر في الحياة « الغربية » ، تعنينا في حد ذاتها ، الا انها تتحول بالنسبة لنا الى قضية حين يكون لها موقف معين تجاه ما تشهده بلادنا من تطورات .

« المنظمة العالمية لحرية الثقافة ونحن » هذا هو الموضوع الذي يتعين علينا الخوض فيه .

منطق صهيوني استعماري

كيف ترجمت وتترجم منظمة حرية الثقافة يمينيتها الى مواقف معينة تجاه قضايانا ؟

لقد نشرت صحف لبنانية عديدة في الاشهر الاخيرة مقتطفات منتزعة من مقالات تضمنتها عشرة اعداد فقط من احدى مجلات المنظمة العالمية لحرية الثقافة .

ومن الطبيعي ان ما ورد في الاعداد العشرة يمكن العثور على ما يشبهه في مئات الاعداد الاخرى من مجلات منظمة حرية الثقافة .

ما هي الافكار التي تتضمنها تلك المقتطفات المنشورة في صحف لبنانية عديدة ؟

تتناول هذه الافكار اهم قضايانا العربية لتحدد تجاهها موقفا يدور حول محورين :

المحور الاول : هو تبرير حركة الاستعمار التي تعرضت

لها بلادنا وما تزال وتبرير ذيول هذا الاستعمار من تخلف واوضاع رجعية تشل ارادة التقدم العربي . ثم حقد صريح على حركة النضال العربي الثوري وعداء شرس لكل انتفاضة تحرر عربية ولكل قفزة في طريق التقدم استطاع شعبنا ان يحققها . حتى « العدوان الثلاثي » السافر المفضوح تصدت اقلام منظمة حرية الثقافة لاحياء ذكراه والبكاء على فشله .

والمحور الثاني : هو تبرير الحركة الصهيونية والنظر الى عدوانها على انه من قبيل البطولة الخارقة ومن قبيل الاضطلاع بدور حضاري في تمدين العرب واخراجهم من ظلمات القرون الوسطى .

واذا كانت الصحف اللبنانية قد اوفت المقالات الصهيونية والاستعمارية الصادرة عن مجلات « حرية الثقافة » حقها من النشر الا اننا نرى فائدة هنا في اعادة نشر فقرة من مقال تضمنته احدى مجلات المنظمة وفي هذه الفقرة يقول الكاتب : « ان اسرائيل تعاني من الصعوبات التالية التي يجب ان تتحرر منها : أ ــ انها تشكل امة من المعمرين الذين طردوا المحتلين السابقين للبلاد . . . ب ــ انها البلد الاسيوي الوحيد الذي يقطنه رجال ينتسبون الى اوروبا من حيث لونهم وثقافتهم . ج ــ ان اسرائيل ترفع عاليا وباصرار سمعتها كحاملة مشعل الحضارة الغربية . د ــ اخيرا ان اسرائيل تتعرض لدعاية حاقدة من قبل العرب وهي دعاية تفوق الى حد بعيد اصرار وشدة الدعاية النازية » . . .

واذن ، فمنظمة حرية الثقافة اليمينية في الغرب، تظهر يمينيتها بالنسبة لنا في منطق استعماري واضح لا مجال لتغطيته .

والتزام المنظمة العالمية لحرية الثقافة بهذا المنطق الصهيوني الاستعماري المعاكس لمجرى تطورنا ولقضايانا الجوهرية ، لا يمكن النظر اليه على انه من قبيل الاجتهاد الفكري المجرد والبريء ، بل انه من المنطقي جدا ان تكون المنظمة في موقفها المسموم تجاه القضايا العربية واقعة تحت تأثير الحركة الصهيونية بصورة مباشرة . وليس ما يمنعنا من القول ان الحركة الصهيونية هي ، على هذا الاساس ، احدى الجهات الممولة والمغذية لمنظمة حرية الثقافة ونشاطاتها . وليس من الضروري ان تكون « اسرائيل الدولة » هي التي تشترك مباشرة في تمويل المنظمة وتغذيتها ، بل ان امتدادات اسرائيل في الغرب عبر الحركة الصهيونية كفيلة بتغطية مثل هذه المهمة والاضطلاع باعبائها .

من ذلك كله يتضح ان المنظمة العالمية لحرية الثقافة تمارس ، فيما يتصل بنا ، موقفا عدائيا مناهضا لافاق التطور العربي ومهماته الجوهرية .

فما هو معنى قيام المنظمة بانشاء فروع لمكاتبها ومجلاتها في البلدان العربية ؟

المعنى الوحيد الذي نستطيع ان نفهمه هو ان المنظمة تستهدف ادخال نفسها طرفا يريد ان يمارس تأثيرا مباشرا داخل بلادنا ضد الثقافة الوطنية التقدمية المستوعبة لقضايا هذه المرحلة من تطورنا التاريخي .

ان انشاء وكالة لمنظمة حرية الثقافة في لبنان معناه السماح لهذه المنظمة بان تمارس عداءها ضدنا من خلال حضورها الفعلي في مجتمعنا .

واذا كانت ممارسة هذا العداء تجاهنا سوف تختلف شكلا داخل لبنان عنها في فرنسا مثلا الا ان اغراض المنظمة تجاه قضايانا تبقى واحدة .

صيغة غير مكشوفة

المنظمة العالمية لحرية الثقافة لا تستطيع بالطبع ان تجعل من فرعها في لبنان لسانا صريحا للحركة الصهيونية والمنطق الاستعماري . وليس هذا هو ما تريده المنظمة من فروعها في البلاد العربية .

ولكن المنظمة العالمية لحرية الثقافة تريد من فروعها في البلاد العربية ان تخدم المنطق الصهيوني والاستعماري بصيغة اخرى لا تستطيع مجلاتها تأديتها في الخارج .

ان اول اغراض فروع المنظمة في البلاد العربية يتمثل في محاولة حجب التفكير التقدمي المستوعب للقضايا العربية الجوهرية والمتجاوب معها بوضوح . ان منظمة حرية الثقافة تريد عن طريق وكالتها في بيروت اصطناع « حركة ثقافية » غريبة عن قضايانا الجوهرية وقادرة على اطفاء الحركة الثقافية الوطنية وحجب القضايا الجوهرية معها .

وعن طريق الاموال السخية تريد المنظمة انشاء مجلات انيقة ومكاتب فخمة ومنتديات حالمة وربما الدعوة

الى مؤتمرات حافلة على أن تغيب عن ذلك كله القضايا العربية الجوهرية وما يتصل بها من قريب او من بعيد .

واذا كانت ممارسة المنطق الصهيوني المكشوف مستحيلة على المنظمة في بيروت فان المنظمة تستطيع ان تقنع وتكتفي بايجاد « منابر ثقافية » لا تمارس العداء للمنطق الصهيوني وتتجنب تسليط الضوء على فظاعة العدوان الصهيوني ووضوح الحق العربي في صراعنا مع الصهيونية .

والمنظمة العالمية لحرية الثقافة العالمية لا تستطيع ان تمارس عبر مجلتها ومكاتبها ومنابرها في بيروت دعوة مكشوفة للاشادة بدور الاستعمار التمديني في البلاد العربية والعالم المتخلف ولكنها تستطيع ان تكتفي بجعل فرعها في بيروت منبرا لحجب الموقف التقدمي المناهض للاستعمار في البلاد العربيه والمدافع عن حركة التحرر التي تعم المنطقة وعن المهمات التاريخية التي تضطلع بها.

وليس امرا بسيطا ان تتمكن المنظمة من اصطناع « منبر ثقافي » لها في بلادنا يستعمل اداة لحجب الفكر التقدمي و « تحريمه » ومحاولة سلخه عن همومه الجوهرية . فذلك غرض كبير ان استطاعت المنظمةتحقيقه تكون قد مشت « ثلاثة ارباع الطريق » .

اما الغرض الثاني الذي تنشده المنظمة عن طريق فروعها في البلاد العربية فيتمثل في تقديم اغراءات سخية لتعميم نمط من التفكير والنتاج الفكري والادبي مقطوع الصلة والجذور بالهموم القومية الاصيلة.

ان سخاء المنظمة في نثر اموالها لتشييد « منبر ثقافي » في بيروت هو من قبيل المضاربة على الحركة الثقافية الوطنية بقصد انتزاع الادباء والمفكرين واحدا بعد الاخر لهدر طاقتهم في موضوعات لا تتصل بالمسؤولية الوطنية القيادية للاديب وللمفكر من قريب او من بعيد .

والى جانب هذا او ذاك فان المنظمة العالمية لحرية الثقافة تريد لفرعها في بيروت ان يكون منبرا لممارسة الدس على القضايا العربية بصيغة متسترة تختبيء وراء « علمية وموضوعية » مزيفتين .

ففي العدد الاول من « حوار » بحث حول بترول الشرق الاوسط والسوق المشتركة . وفيه يقول الكاتب: « ان معارضة الشركات المستثمرة لمطالب رفع الاسعار الى ما كانت عليه قبل تخفيضات اب ١٩٦٠ امر طبيعي ومنتظر من قبل أي مشروع اقتصادي قائم على الرغبة في الربح. ويجب ان لا تكون ردة الفعل لدى الدول المنتجة الاصرار على رفع الاسعار ، لان مصلحة الشركات قد تكون متفقة اليوم ــ ضمن اطار الاتفاقات الحالية ــ مع مصلحة الدول المنتجة حيث ان كلا من الشركات والحكومات المنتجة تستفيد كثيرا من اقرار سياسة تعتمد النفط كمصدر اولي للطاقةفياوروبا .وتتوقفالموافقةعلى سياسة كهذهعلى عدم تخوف الدول الاوروبية من ارتفاع الاسعار واطمئنانها الى سلامة موارد النفط » !. . .

على أي شيء ينطوي هذا الكلام ؟؟

من الواضح تماما ان « حوار » ومن ورائها منظمة حرية الثقافة تقف هنا في قضية تتصل بجوهر الصراع العربي ضد الاستعمار بثوبه السياسي والاقتصادي والذي تمثل شركات البترول ركيزته الكبيرة ، تقف ليس فقط ضد الحق والواجب العربيين في انتزاع الثروة البترولية العربية بكاملها ، بل هي تقف حتى ضد بعض الحكومات العربية المتفاهمة اصلا مع شركات البترول ، لان هذه الحكومات تتحدث عن ضروره زيادة نصيبها من عوائد البترول !. .

من ذلك كله يتضح ان المنظمة العالمية لحرية الثقافة، المعادية اصلا للقضايا العربية والمناهضة في الاساس لحركة التطور العربي التاريخي ، تريد تشييد منابر لها في بيروت وبعض البلدان العربية الاخرى لاغراض تستهدف قتل الثقافة الوطنية التقدمية الصحيحة ، وتزييف الحركة الثقافية في بلادنا واستئجارها بالمغريات كي يتحول هذا القطاع القيادي الهام من الادباء والمفكرين عن همومه القومية الاصيلة ويغادر مسؤوليته القيادية في التوجيه القومي والتقدمي العام

وهكذا نستطيع القول ان انشاء فرع المنظمة العالمية لحرية الثقافة في لبنان واصدار مجلة في منتهى «الاناقة والتكاليف » انما هو امر يتصل ، في حصيلته النهائية، باغراض الغزو التبشيري المنظم الذي مارسته منظمة حرية الثقافة ضدنا في الخارج وتأتي لتمارسه الان ضد قضايا في الداخل .

ماذا يقول « الحواريون » ؟

وفي ضوء ذلك كله نستطيع ان نعطي الدور الذي يقوم به وكلاء المنظمة في بيروت صفاته الحقيقية .

المشرفون على « حوار » قالوا في تقديم العدد الاول منها :

« ان ما يجمع بينها وبين سواها من المجلات التي تصدرها المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها في الاهداف التي اخذتها هذه المنظمة على عاتقها » .

فهل كان المشرفون على « حوار » حين سطروا هذا الكلام جاهلين بالاهداف التي تمارسها المنظمة ضد قضايانا؟

لا نرى ذلك جائزا بالنسبة لمن كان في وضعهم . واذن فنحن مجبرون على القول ان المشرفين على «حوار » عالمون تمام العلم بحقيقة الاهداف التي « تطل » علينا منظمة حرية الثقافة ومجلاتها من خلالها . فهل هذه هي الاهداف التي عناها المشرفونعلى « حوار » بقولهمانما يجمع بين مجلتهم وسواها من مجلات المنظمة العالمية لحرية الثقافة هو اشتراكها « في الاهداف التي اخذتها هذه المنظمة على عاتقها » ؟. . .

سوف يجيب المشرفون على « حوار » بتذكيرنا بما ورد في تقديم العدد الاول من ان هذه المجلة « ليست مجلة اجنبية تصدر في بلد عربي وانما هي مجلة عربية صميمة».

ولكن ليسمح لنا المشرفون على « حوار » بان نبتسم ساخرين وان نلقي في وجوههم بهذا السؤال البسيط : هل يكون انشاء « مجلة عربية صميمة » ممكنا عن طريق الانتماء لمنظمة تلتزم تجاه العرب منطقا صهيونيا استعماريا سافرا ؟؟ .

ان « مجلةعربية صميمة » لا يمكن أن تصدر عن منظمة مثل منظمة حرية الثقافة !. . أليس امرا يدعو

الى السخرية والاشفاق ان يصبح انشاء « المجلات العربية الصميمة» مرتبطا بجهات اجنبية تعاكس قضايانا الجوهرية وافاق تطورنا التاريخي .

سوف يقول المشرفون على حوار : اننا مستقلون في توجيه « مجلتنا » وليس ما يمنعنا من ان نجعل منها « مجلة عربية صميمة » !..

اما جوابنا على هذا المنطق فيتلخص في بضع كلمات: ان مايقوله المشرفون على حوار غير صحيح .

فالمجلة العربية الصميمة يفترض فيها ان تكون منبرا لثقافة وطنية تقدمية يجد القاريء العربي فيها اصداء لقضاياه الجوهرية . والمجلة العربية الصميمة هي مجلة ملتصقة بالهموم العربية كلها ساعية لتجنيد الفكر من اجل خدمة حركة التطور العربي التاريخي في مظاهرها الصراعية المختلفة ضد الصهيونية والاستعمار والتخلف والرجعية السياسية والاقتصادية وانظمة الحكم المستبدة وفي مظاهرها الايجابية المتمثلة في سعيها لمجتمع عربي تقدمي ناشط .

المجلة العربية الصميمة هي منبر لكل تلك القضايا الجوهرية و « حوار » لا تستطيع ان تكون منبرا لهذه القضايا لانها تنطق اولا واخرا بلسان منظمة يعاكس تفكيرها بشكل صريح كل قضايانا الجوهرية . ومن هنا لا تستطيع « حوار » ان تكون مجلة عربية صميمة . فالمجلات العربية الصميمة لاتنشأ بوحي وتمويل منظمات مثل منظمة حرية الثقافة غارقة في النفوذ الصهيوني وملتزمة بمنطق اليمين الاستعماري السافر .

وفي العددين الصادرين من « حوار » حتى الان وفي كل نشاطات منظمة حرية الثقافة في لبنان دليل قاطع على مانقول .

واجب الادباء والمفكرين

وبعد ،

هل يحق لمنظمة حرية الثقافة ان توجد في هذا البلد ؟ وهل يحق لمجلة حوار ان تتنفس وتعيش ؟..

لقد طالبت الاوساط التقدمية الادبية والفكرية باغلاق مكاتب المنظمة وتصفية نشاطاتها في لبنان . ولو ان هناك حكما في مستوى الدفاع عن الثقافة الوطنية التقدمية لاستجاب لهذا المطلب المشروع . ذلك انه اذا اعتبرت المنظمة العالمية لحرية الثقافة ان من « حقها » ممارسة الكراهية ضد العرب ، فان من صميم حقنا ان نمنع وجود هذه المنظمة في بلادنا .

ومع ضرورة بقاء مطلب اغلاق مكاتب المنظمة حقا تجب ملاحقته ، الا ان ماتتقاعس الدولة عن القيام به رسميا يجب ان يمارسه عمليا القطاع الوطني التقدمي من الادباء والمفكرين في هذا البلد .

ان تسليط الضوء على الاهداف الخطيرة لمنظمة حرية الثقافة ، وعزلها واحاطتها بسياج من المقاطعة مهمات لابد لمثقفينا وادبائنا ومفكرينا من الاضطلاع بها .

محسن ابراهيم



قصائد العدد الماضي من الاداب

بقلم جميل حسن

*

روى كتاب الاغاني الطرفة التالية ، وملخصها أن « المبرد » صاحب (الكامل في الادب .. واللغة) دخل على « ابي تمام » الشاعر فوجده غارقا بين الكتب . وعن يمينه وعن يساره مخطوطتان يطيل النظر فيهما. ولما سأله عنهما قال الشاعر الكبير : هذه اللات ، وهذه العزى !. وأنا أعبدهما من دون الله ، منذ ثلاثين عاما !. هذا ديوان « أبي نواس » ، وهذا ديوان « صريع الغواني » .

وقبل ان اثير حفيظة المتدينين أبرأ الى الله من الشاكين والمشركين، واستغفر الله لابي تمام ، فما قصد الى الكفر والالحاد ، وانما هزه البيان الساحر فملك عليه وعيه ، فانطلق لسانه بأكبر ما تكون المبالغة ليدلل على مكانة الشاعرين اللذين أثم بهما .

ومن المعلوم أن صريع الغواني « مسلم بن الوليد الانصاري ، وابا نواس « الحسن ابن هانيء الحكمي » امامان للتجديد في الشعر العربي، وانهما كانا قاسيين كل القسوة على المقلدين من الشعراء ، وبخاصة كان ابو نواس ذا لهجة ساخرة في تناوله أساليب القدماء ، فهو القائل :

عاج الشقي على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد

وهو القائل :

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا .. ماضر لو كان جلس

ومن المعلوم ايضا ان المجددين في العصر العباسي الاول كانوا اصحاب مذهب واضح واع في الشعر ، وانهم لم يقصروا في الدعوة اليه، وانهم ــ الى جانب ذلك ــ عنوا بشعرهم فجاء يمثلهم ويمثل دعوتهم تمام التمثيل (واني لاود ان احيل الراغبين في معرفة ذلك الى كتاب الاغاني لابي الفرج ، وديواني الشاعرين مسلم وأبي نواس ، وبعض دواوين الشعراء المجددين الاخرين من امثال بشار وابي العتاهية الذي بلغ به هوس التجديد الى ان زعم انه فوق العروض وفوق قواعد الشعر . ثم الى الجزء الثاني من كتاب حديث الاربعاء للدكتور طه حسين) .

ونحن ، في القرن الرابع عشر للهجرة ، نقرأ شعر الجاهليين فنعجب به ، ونقرأ شعر الاسلاميين فنعجب به ، ونقرأ شعر هؤلاء المجددين الذين ثاروا على اولئك ، او قل ثاروا على ابناء جيلهم الذين لم يفهموا طبيعة عصرهم فظلوا مشدودين الى الوراء ، فنعجب به ايضا . ولو بحثنا عن السر في الامر لما صعب علينا اكتشافه لانه واضح ، والسر هو في انذلك الشعر كله جيد ، وان شعراء التجديد كانوا حريصين على ان لايقصروا عن سابقيهم ان لم يتفوقوا عليهم . وانه لمن بواعث الاعجاب ان نرى « صريع الغواني » يتنبه الى التهجين اللابس ثوب التجديد فيقول لاحد ممثليه « أبي العتاهية » : والله لو كنت اقبل ان اقول مثل قولك :

الحمد لك ، والشكر لك لبيك لا شريك لك

لقلت في كل يوم ديوانا ، ولكني اقول :

موف على مهج في يوم ذي رهج كانه اجل يسعى الى امل
يكسو السيوف نفوس الناكثين به ويجعل الهام تيجان القنا الذبل
ينال بالرفق مايعيا الرجال به كالموت مستعجلا يأتي على مهل

كل هذه المقدمة التي ارجو ان لاتمل القاريء ، لكي اخلص الى نصيحة صغيرة أسوقها الى شعراء التجديد في الادب العربي الحديث ، وهي ان يكونوا في مستوى المهمة الصعبة التي نصبوا انفسهم لها ، وآلوا على ان ينهضوا لحملها . فاما ان يكون مثلهم كمثل أبي نواس وبشار ومسلم يفهمون ان الحرية مقرونة أبدا بالمسؤولية فيخلدون ويصنفون الى جانب امريء القيس والنابغة والفرزدق والاخطل ، واما ان يكون مثلهم كمثل أبي العتاهية الذي كان جريدة مسخرة للحاكم يملأ فمه بالذهب ، ويمضي ليقول للناس :

حسبك مما تبتغيه القوت ماأكثر القوت لمن يموت

ثم يزعم للناس انه فوق العروض ، وانه يبتكر من بحور الشعر مالم يعرف العرب ، ولذلك فقد انحصر شعره في نعوات الدراويش وزوايا الصوفية .

اما ماينشر في صحفنا من الشعر المجدد او مانسميه بالشعر الحر ، فانه يدعو الى الخوف اكثر مما يزف من البشرى . صحيح انه في عمر الورود ، وان آكثره براعم لما تتفتح ، ولكن صحيح ايضا ان الوردة التي لاتنبت من بذرة صالحة ، وفي تربة صالحة ويتعهدها غيث السماء او جود الانسان ، تكون باهتة اللون فقيرة بالشذى ، وسرعان ماتذبل وتموت .

خطر ببالي هذا ، وأنا أقرأ «الاداب» في عدد (شباط لعام١٩٦٣).
في العدد المذكور ست قصائد ، وهو عدد قليل نسبيا ، بيد ان القصائد جميعا من الشعر الحر . وتلك خطة درجت عليها مجلة الاداب . فهي لاتفتح صفحاتها لغير هذا الشعر الا بعسر ومشقة ،وبمقدار الملح في الطعام ، وعذرها في ذلك هو انها تأمل ان تمكن لحركة مجددة في الشعر العربي الحديث .

وأبادر الى القول ان هذا العدد موفق نسبيا في قصائده ، لان فيها مايبشر ببعض الخير ، ويفتح بعض كوى الامل .

اما القصيدة الاولى فهي « ناقوس افريقيا » لمحمد جميل شلش من العراق . وقد اهداها الى زوجة الشهيد لومومبا .. في القصيدة ثورة وتمرد ، ودعوة الى القارة السوداء لتثور وتحطم أغلالها ، وتبني مستقبلها الباسم . وفيها نقمة على الاستعمار وعلى هيئة الامم المتحدة . وفيها أيضا تفاؤل بالمستقبل ، وايمان بأن دم لومومبا سيكون مشعلا للطليعة المناضلة من الافريقيين . والاسلوب الثائر ميزة يمكن استقراؤها في العراق ينبيء ببعث عربي حافل بالمنى غني بالوعود . وان الثورة ولهجة الشعر العراقي ،لا بل في الادب العراقي الحديث . فان المخاض في العنف في شعر العراقيين يخلقان فيه نوعا من الانسياب العذب ،والتكرار البعيد عن الافتعال احيانا . ومع ذلك فان الموسيقية العروضية لم تتوفر بيسر وسهولة في هذه القصيدة ، ذلك لان الشاعر لم يحسن استعمال البحر السريع فافقدها عنصرا هاما هو عنصر الانسجام الايقاعي .

والبحر السريع بطبيعته يفتقر الى الموسيقية التي يفتني بها معظم بحور الشعر العربي ، وهو ، حتى في القصيدة ذات الشطرين بارد النغم ، فكيف به وقد كتب في شطر واحد أي بطريقة الشعر الحر ؟.. والوزن ؟. انه بكل تأكيد سيغدو ، وبه نبو عن التذوق الجمالي والتحسس وما بالك ، فوق ذلك كله ، اذا كتبه الشاعر غير مراع لقواعد العروض الفني !. خذ مثلا قوله :

لومومبا .. لومومبا (مع تحريك الميم الثانية)
مستفعلن .. مستفعلن
دم من الاعماق في أفريقيا الثائرين
متفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان
دم من الكادحين
متفعلن فاعلان
في منجم للماس والمسجد
مستفعلن مستفعلن فعلن

واستمرار الضرب أو التفعيلة من البيت على نفس النمط أمر لا مناص منه في الشعر مشطرا كان أم غير مشطر ، والا فقدت القصيدة

انسجامها الايقاعي (للاحتكام يرجى الرجوع الى كتاب « قضايا الشعر المعاصر » للشاعرة المجددة « نازك الملائكة ») .

واما القصيدة الثانية (قطرتا سلام) فهي لفاروق شوشة .

وفاروق أحبه مذيعا عذب الصوت ، بارعا في ادارة ندوات البرنامج الثاني في اذاعة القاهرة ، وهو واضح المقدرة الثقافية ، ولقد زادته قربا من نفسي هذه القصيدة اللطيفة المعذبة الفنية بالعاطفة والرومانتيك اللحن . وأشهد انني أعدت قراءتها مرارا فما ازدادت في نظري الا اعجابا ، ولا يضيرها انها تعثرت ببعض الهنات العروضية التي ستكفل التغلب عليها تجارب الشاعر ، واني لامل ان اقرأ لفاروق شوشة ، المذيع الشاعر ، الكثير من مستوى قوله :

لاتنسنا !.
حتى وان عدت الينا ياربيعنا المطير ..
مخضبا كالذكريات ..
وقاسيا كالذاكرة ..
وباردا .. كصفحة الرخام ..
ابسق هنا !.
فلم يعد لنا سواك .. لم يعد لنا

ان التشبث الرائع في هذه الكلمات العذبة ليسمو حتى ليوشك ان يكون صلاة ، فمرحى لفاروق ، والى موعد جديد .. اغنى واخصب .

والقصيدة الثالثة (لؤلؤة عذراء) للشاعر حسن فتح الباب .

لقد أراد الشاعر ان يستعمل الرمز فيها ، الا انه لم يكن بارعا في اخفاء الصنعة واكساب الرمز صفة الايحاء التي يتمناها ، علما بأن القصيدة قد تعثرت كثيرا في الوزن بالرغم من ان بحر الخبب من السهل التصرف به وادارة تفعيلاته .

ان الوزن يصدم القاريء منذ المطلع ، فالبيت الاول :
العالم يقبع تحت الظل
فعلن فعلن فعلن فعلن
والبيت الثاني
اغصان تتهدل
فعلن ـ ـ ـ ـ ـ

والباقي بدون وزن .. وقس عليه أمثاله .

غير ان الانصاف يدعوني الى القول ان القسم الثاني من القصيدة يحمل روحا شاعرية لابأس بها . وان كنت افضل للشاعر لو كتب هذه الافكار وسجل هذه العاطفة في مقالة ادبية رفيعة .

واما القصيدة الرابعة (الى عام ١٩٦٣) لحسين صعب ، فاني اعتذر للشاعر عن أنني لم أستطع ان أتبين لها صورة كافية ، وأنني لاقيت صعوبة بالغة في قراءتها بسبب اضطراب وزنها هذا الاضطراب الكبير . ولعل الاضطراب حاصل من الغلط في توزيع التفعيلات على الابيات ، فالشاعر يرص تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) وراء بعضها دون توقف ، ويقسمها بين اخر البيت السابق واول البيت اللاحق على التوالي ، فيرهق القاريء الذي يرتمي دون اللحاق به مبهور الانفاس ، وانا ، اذ ادعو الشاعر الى تعديل طريقته هذه والاستفادة من كتاب « نازك الملائكة » ارجو ان اقرأ له قريبا ، ماهو خير منها وأقوى ، وكلنا قد تعثر وتعثر طويلا ، وتعرض ويتعرض للنقد القاسي بدافع نزيه او بغير دافع نزيه . ولكنني لا انسى ان ألفت نظره الى مقدمة هذا المقال لينظر كل منا الى نفسه ويرى اين هو من الموقف المسؤول تجاه قضية الفكر والفتن التي لاتقصر كثيرا عن وجوب كونها عبادة .

بقيت قصيدتان : أولاهما (من مفكرة انسان مخذول) لفضل الامين، والثانية (انتصار شاعر) لمحمود البستاني .

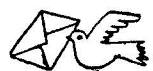
اما قصيدة فضل الامين فهي قصيدة موفقة من اكثر وجوهها . انها عذبة الايقاع موحية بالصورة ، معبرة عن مأساة تصوير جانب من حيرة جيل هذا العصر الضائع وقلقه . ولن اسيء اليها فاقتطف منها ، وانما ادعو القاريء الى قراءتها واعادتها فقد لا تؤاتيه كلها دفعة واحدة لان بها رمزا بعيدابعض الشيء ، ولكن في اكتشافه لذة ومتعة .

انني وانا لست من انصار الشعر الحر ، مضطر الى ان اشد على يد الشاعر ، وابشره بمستقبل واعد .

واما « انتصار شاعر » ففيها نغم حاو ، وانسيابية عذبة ، امد الشاعر بهما بحر الرمل . وفي القصيدة ايحاء بثقافة مباركة واطلاع للشاعر واسع . وعليها الى جانب ذلك ، مسحة من اسلوب نواسي ثائر على التقليد داع الى الابتكار والخلق وعمران القصيدة بالحياة، وانها بعد كل ذلك ، فكرة ، وفكرة في لحن . ولكن اللحن ما يزال ينم عن فجاجة التجربة .

وختاما .. ما دامت معالم الشعر الحر لم تتحدد بعد .. في بلادنا وما دام ان الشعراء في مجال التجربة والخطأ ، فان النقد سيبقى كذلك بعيدا عن الموضوعية الكافية مقصرا كذلك عن غايته . وبسبب من هذا المنطق اعتذر للشعراء والقراء ومحبتهم جميعا ان كنت لم اوفق الى ان اعطي كلا حقه . وارجو ان اكون قد بدوت من الوقوع في وهم العصر الذي يريد منا ، او تريد له منا بعض الجهات ـ بريئة او متهمة ان نقتلع ذواتنا من جذورها ، اي ان نخلع من تاريخنا فتتنكر لتراثنا الثقافي او نزعم انه اصبح لا يلائم العصر ناسين او متناسين انالشجرة التي تقتلع من جذورها ويؤتى لها بتراب غريب تبقى حياتها رهن الصدفة . فقد .. وقد !.

طرطوس ـ جميل حسن



جوائز جمعية اصدقاء الكتاب لعام ١٩٦٣

تعلن جمعية اصدقاء الكتاب في لبنان ان جوائزها لعام ١٩٦٣ ستمنح على النحو الاتي

اولا : جائزة فخامة رئيس الجمهورية : وقيمتها خمسة الاف ليرة لبنانية . تقدمها وزارة التربية الوطنية وتمنح لمجموعة اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة العربية .

ثانيا : جائزة لبنان في العالم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح لمجموعة اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت بلغة اجنبية .

ثالثا : جائزة الدراسات اللبنانية : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تقدمها وزارة الانباء والارشاد والسياحة ، وتمنح لافضل دراسة علمية في استثمار موارد لبنان الطبيعية ، الفها لبناني ونشرت في لبنان .

رابعا : جائزة الكويت : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تقدمها وزارة الارشاد والانباء فيالكويت، وتمنح لافضل دراسة تعالج جانبا من التاريخ العربي او الحضارة العربية قبل العهد العثماني ، الفها مؤلف من البلاد العربية ونشرت في اي بلد عربي .

خامسا : جائزة مدينة بيروت : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية يقدمها مجلس بيروت البلدي، وتمنح لافضل دراسة تعالج ناحية من نواحي الحياة الفكرية العربية اليوم . الفها مؤلف من الاقطار العربية الشقيقة ونشرت في لبنان .

سادسا : جائزة فلسطين وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح

لافضل دراسة اومجموعة وثائق عن جانب من جوانب القضية الفلسطينية الفها عربي دون تحديد للغة او لمكان النشر .

سابعا : جائزة ادب الاولاد : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، وتمنح لافضل كتاب تثقيفي للاولاد بين الثانية عشرة والخامسة عشرة الفه لبناني ونشر في لبنان .

ثامنا : جائزة العلم وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، وتمنح لافضل بحث (ابحاث) في العلوم الطبية او البيولوجيةظهر في المجلات العلمية العالمية . وضعه لبناني بأية لغة .

تاسعا : جائزة القصة القصيرة : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح لافضل مجموعة قصص قصيرة الفها لبناني ونشرت في لبنان .

عاشرا : جائزة المسرحية : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح لافضل مسرحية نثرية قابلة للتمثيل ، الفها لبناني ولم تنشر بعد .

شروط الجوائز :

١ - يجب ان تكون جميع الكتب المرشحة للجوائز مؤلفة باللغةالعربية الفصحى ومنشورة خلال عامي ١٩٦٢ - ١٩٦٣ . (ما عدا الجوائز التي نص عليها خلاف ذلك .)

٢ - يجب ان تكون الكتب او (الابحاث) المرشحة (ما عدا المسرحية) مطبوعة لا مخطوطة ، ومنشورة للمرة الاولى .

٣ - يرسل الراغبون في ترشيح مؤلفاتهم لاحدى الجوائز « ما عدا الجائزة الاولى والثانية اللتين تمنحا تقديرا » خمس نسخ من الكتاب الى عضو الجمعية الاستاذ بهيج عثمان « دار العلم للملايين - بيروت شارع سوريا - بناية درويش - ص . ب . ١٠٨٥ »

٤ - يجب ان تسلم النسخ الخمس في موعد لا يتجاوز اخر ايلول ١٩٦٣ لقاء وصل مؤرخ بالاستلام .

٥ - لا يحق لاعضاء جمعية اصدقاء الكتاب ان يرشحوا مؤلفاتهم لاحدى الجوائز .

٦ - يحق لجمعية اصدقاء الكتاب ، بناء على توصية لجنة احدى الجوائز ، ان تجزيء الجائزة . كما يحق لها ان تحجب الجائزة اذا لم تقدم لها مؤلفات في المستوى المنشود .

٧ - لا يجوز ترشيح كتاب سبق ان اشترك بجوائز اصدقاء الكتاب من قبل .

٨ - يحق للجنة مهرجانات بعلبك تمثيل المسرحية الفائزة خلال عام ١٩٦٤ بدون مقابل .



من منظمة حرية الثقافة

✶

تلقينا من فرع « منظمة حرية الثقافة » في بيروت البيان التالي الذي لا ينفي قطعا ان تكون للمنظمة الرئيسية علاقات باسرائيل والصهيونية :

حضرة الدكتور سهيل ادريس المحترم

تحية وبعد فقد ورد في العدد الثاني من مجلتكم الصادر بتاريخ شباط (فبراير) ١٩٦٣ في الصفحة ٧١، عبارة مفادها ان للمنظمة مراسلين ومكاتب في اسرائيل ثم توضحون في اسفل الصفحة بان هؤلاء المراسلين وهذه المكاتب هي وكالة ستيماتسكي بتل ابيب ، ص.ب ٦٢٨ فمع اسفي بان تكون معلوماتكم خاطئة الى هذا الحد ، اؤكد لكم بانه لا يوجد للمنطقة لا مكاتب ولا مراسلون في اسرائيل وما وكالة ستيماتسكي هذه الا مكتبة تباع فيها الكتب والصحف والمجلات وقد يكون من بينها بروف وانكونتر .

ارجو نشر هذا التوضيح في اول عدد يصدر من مجلتكم وفي المكان الذي صدر فيه المقال عملا بالمادتين ٥١ و ٥٢ من قانون المطبوعات الصادر بتاريخ ١٤ ايلول ١٩٦٢ .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

وكيل المنظمة العالمية لحرية الثقافة في لبنان

المحامي سامي الشقيفي

وكيل المنظمة العالمية لحرية الثقافة في لبنان

ثورة الشعر

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٥ ـ

نحن نستنكر الحريق.. ولا نرضى بعنف الحوادث الدمويه
غير انا نطالب الشعب ان يكشف.. فيها دور الايادي الخفيه
ويسير التحقيق حرا ويجلو كل سر في العلة الاصليه
اسألوا الجيش عن مآس كبار بعثت فيه روحه الثوريه
واسألوا عن تمرد فوضوي خارج عن قواعد الجنديه
اسألوا الفرد هل له ضابط يملك.. فرض الاوامر العسكريه
اكشفوا الواقع الرهيب.. تروا الجيش بلا ضابط ولا امريه

هذه خطبة مثيرة ولكن ليس هذا سبيل الشعر.. فليس مهمة الشعر ان يصور مأساة الجندي مثلاً بمثل هذه التقريرية، انما يكون ذلك في ابراز هذه المأساة من خلال صورة موحية تدل عليها.. افضى اليها سياق يكون قد مهد لها بطريقة فنية محكمة تحول دون اتضاح جفاف الموضوع.. فاذا لم يكن الشاعر قد تناول هذا الموضوع على حساب الشعر فانه على حساب فنيته بالتأكيد..

على ان ذلك قد يبدو بصورة اوضح في مقارنة لموقف الشاعر من قضيتين: اولاهما: « فجيعة الاحرار بانبعاث روح الطغيان بعد مصرع الطاغية وتحول الجماهير الى وحوش تفترس منقذيها »، وذلك عقب فشل ثورة «٤٨».
والثانية: العنصرية التي اثارها اعداء الشعب في الفترة الاخيرة، بالذات، من عهد الطغيان..

فاننا نرى الشاعر قد استطاع ان يتناول القضية الاولى باسلوب شاعري مبدع.. وهو مع ذلك ملتزم بالموضوعية، فاستطاع ان يظفر بالحقيقة ـ كما يقرها البحث ـ ويجلوها في اسلوب من الشعر الموحي ـ الذي يزيد من نفاذ الحقيقة. فكم هو ضلال التركيز على دور الطغاة في صنع المأساة دون التركيز على دور الشعب نفسه في صنع الطغاة فـ « لو عرف المكافحون ان الطغاة سلالة طبيعية لاخلاق الشعب لما عجبوا ولا تعثروا »:

رب هذا الامام اشلاء مقتول.. وهذا قبر وهذا رغام
ورحاب الجحيم يصنع فيها كل شيء من اجله ويقام
ويحه ما له غبي.. عنيد ليس يدري ان الحمام حمام
يعجب الموت انه لم يمت منه.. ولم ينج من اذاه الانام
وزعت روحه على الارض يرتا ع اليمانون منه حيث اقاموا
فاذا بالحياة شنعاء فيها كل شيء.. وكل شخص امام

***

انا راقبت دفن فرحتنا.. الكبرى وشاهدت مصرع الابتسامه
ورأيت الشعب الذي نزع القيد، وابقى جذوره في الامامه
واذا بالطبول عادت طبولا واذا بالفطيم يلغى فطامه
واذا بالدستور يصرعه البغي.. ويلقي كصانعيه حمامه
واذا الشعب بعدما حطم الاصفاد عنه لم نلق الا حطامه
نحن شئنا.. قيامه لفخار فاراه الطغاة هول القيامه

فهذا شعر. وشعر رائع.. مجنح، ولكن اليس عطاؤه هو عطاء البحث العلمي في الجانب الاخر؟ لقد وفق الشاعر كل التوفيق هنا. وهذا هو سبيل الشعر في معالجته لمثل هذه القضايا.. وستظل هذه القصيدة نافعة ليس لنا فقط.. ولكن لكل من يتطلع الى التغيير الثورى.. فما اخطر ما يجره تجاهل دور الشعب في صنع الطغاة.. ان هذه الحماقة تجعل من اي شعب مستعدا لاعادة الدور دون ان يدري...

ولكن كيف عالج القضية الثانية بعد عشرة اعوام تقريبا؟ يقول الشاعر:

ارضنا حميرية العرق، ليست ارض زيدية ولا شافعيه
وبنو هاشم عروق كريمات... لنا من جذورنا اليعربية
انهم اخوة لنا غير اسياد.. علينا في عنصر او مزية...
ارضنا ارضهم.. تقاسمنا نحن واياهم العلى بالسويه

ان الشاعر في معالجته هذه، قد اخطأه التوفيق.. ذلك لانه اما ان يعالجها من الناحية الفنية، وهنا يهتم بالصورة التي تنتج عن هذه التفرقة، وبقدر ما تكون هذه الصور مؤثرة ومعبرة يكون نجاح تلك المعالجة.. وتلك هي الطريقة المثلى بالنسبة للشعر في معالجة هذه القضايا... اما اذا اعتمد العلم في تلك المعالجة ـ كما فعل الشاعر ـ فهنا يجب الالتزام بموقف من هذه القضايا.. وهو ما اهمله او تساهل فيه شاعرنا. فالزبيري عندما يرى بأن اليمن حميرية العرق، اسلامية الدين، وان بني هاشم عروق كريمات اخوية تقاسمنا نحن واياها المعالي والديار، انما يقع في الخطأ.. ذلك لانه يعترف اساسا بوجود عرقين ثم يرفض اي عداء بينهما.. بينما العلم يرفض ـ بصرامة ـ ذلك الاساس... فالقول بحميرية العرق هو كالقول بفرعونيته او آشوريته.. وكل ذلك خطأ ليس بالنسبة لاعتبارات القومية فحسب ولكن بالنسبة للعلم.. فالقد فرغ منذ زمان بعيد من هذه القضايا. وليس هنالك خلاف بين علماء الجنس البشري في ان دلالة العرق لا يمكن ان تعني بها امة من الامم.. حتى لا يمكن علميا ان يقال العرق العربي، وانما هناك اصطلاح متفق عليه باطلاق العرق على الاصول الكبيرة كالارية ونحوها مثلا مع العلم انه حتى في هذه الحالة اصطلاح اضطر اليه العلماء للاشارة الى تلك الاماد الموغلة اضطرارا لم يكتموا اشمئزازهم منه لما تنطوي عليه هذه الكلمة من معان لفظها تطور العقل البشري تماما (١).. والشعر حر في اساليبه ولكن شريطة الا يجني ذلك على الحقائق العلمية الثابتة.. ولذلك كانت له طريقة تختلف عن طريقة العلم واسلوبه.. فالشاعر العربي القديم عندما تناول مثل هذا الموضوع قال:

كونوا جميعا يا بني اذا اعترى
خطب ولا تتفرقوا افرادا
تأبى الرماح اذا اجتمعن تكسرا
واذا افترقن تكسرت احادا

فهذا التفات الى النتائج المباشرة.. وهنا يستطيع الشعر ان ينجح ويوفق.. ثم ان تلك الطريقة في معالجة مثل هذه القضايا لم تعد صالحة اليوم.. اي لا يمكن ان نواجه التفرقة العنصرية التي تهب رياحها على الشعب لغايات لم تعد خافية ـ بمثل الطريقة التي كانت تعالج بها القيسية والمضرية قديما.. انما نحن اليوم نملك وسائل الحسم بفضل تطور العقل البشرى. فليس هنالك عرق صاف. تلك احدى حقائق العلم الثابتة ومن هنا فليس ثمة في الواقع حميريون او قحطانيون كما ليس ثمة هاشميون ولا عدنانيون، وانما هناك يمنيون. فمن غير المحتم ان يكون اليمني او الحجازى ابنا لقحطان او عدنان كما ليس شرطا ان يكون اللبناني فينيقيا.. وذلك من ناحية اخرى كالقول بان المصري يجب ان يكون ابنا لتوت عنخ آمون مثلا!. وهو قول مضحك في كل الحالات

(١) راجع « العنصرية والاعراق » ليحي حقي..

.. وماذا يجري في العالم لو بنيت حقوق المواطنة على السلالية ؟ ان الاوطان ستمحى تماما . وسيصبح كل بيت وطنا ودولة لان الشعب لن يكون الا الاسرة فقط ..

وانما كل ذلك في الادب رمز للانتماء جميل ، فالشاعر العربي في بيروت او في القاهرة او في بغداد يفخر بقحطان او نزار او عدنان وهو انما يعني شيئا واحدا هو : الانتماء العربي ، وعلى هذا فان الزبيري عندما يقول :

نحن شعب الى النبي مبادينا .. ومن حمير دمانا الزكية

وعندما يقول :

ارضنا حميرية العرق ليست ارض زيدية ولا شافعيه

.. يقول حقا ويقول شعرا .. بصفة ذلك رمزا للانتماء الى اليمن .. ولكنه يقع في الخطأ عندما يقول :

وبنو هاشم عروق كريمات .. لنا من جذورنا اليعربية

لانه يعترف في الاساس بوجود عرقين وهو الاساس الذي يستند اليه دعاة التفرقة ، ترى ماذا يحدث لو صنفنا الامة العربية على الدلالة السلالية لتلك الاسماء ؟ وحاولنا ان نفرزهم : هنا غساسنة اذن فليسوا سوريين وهنا اوس وخزرج اذن فليسوا حجازيين .. وهنا عدنانيون اذن فليسوا يمنيين الخ .. والقومية العربية .. اين سيكون مكانها من هذا كله ؟ ومع ذلك ففي اليمن الوطن الام للعروبة من لا يزالون يعتقدون انهم هاشميون وانهم قحطانيون .. ومن يجهد جهده في ان ينفخ في النار على هذا الاساس ..

واذا كان الشاعر الوطني الحر ، في هذه القصيدة ، قد اخطأه التوفيق فانما هو خطأ في التفسير من الناحية العلمية ، وفي الطريقة من الناحية الفنية .. اما في النتيجة فقد وفق على كلا الحالين وهذا من الناحية العملية هو المهم .. فلقد وقف ليصفع تلك الفئات بقوله :

والمزايا في الشعب للبعض .. دون البعض سم الاخوة القوميه

انها الامتيازات : هذا هو بيت القصيد ، المستغل والمستغَل هذه هي المشكلة .. ولا حاجة بعد ذلك لاي تفسير اخر لحقيقة المأساة .

وفي الحق ان الشاعر قد وقف في وجه هذه المشكلة وقفة المناضل المتفاني في حماية بلاده من اضرارها ... بكل طاقته .. وانما نحن نشير هنا الى طريقة الشاعر في معالجة هذه القضايا لا الى موقفه منها .. ولعل المقارنة السالفة قد اعطتنا صورة واضحة لطريقة الشاعر في تناول قضاياه .. من الناحية الفنية قوة وضعفا .. في الماضي والحاضر .. ولعلها تعزز ما ذهبنا اليه .

وبعد .. فان الزبيري ما يزال مطويا على كنز ثمين .. ولقد اصبح حقا عليه ان يخرج الى النور بقية دواوينه الكثيرة ، ليعرف الناس اي شاعر مبدع اهدته ارض بلقيس للعربية الخالدة ... وان « ثورة الشعر » ليكشف عن وجه اصيل لليمن .. وانا على يقين من ان القارىء سيجد فيه كثيرا من خصائص الروح الثورية العربية الاصيلة في ثوب من الشعر الذي عزّله اليوم النظير .. وانه سيسعد باشراق الاسلوب الكلاسيكي المؤثر والمضمون الحي الثائر دون ان يجني احدهما على الاخر في الاعم الاغلب .. ويشرب مع الشاعر :

كأسا من الشعر .. لو تسقى الشموس به
ترنحت ، ومشى التاريخ سكرانا

قاسم علي الوزير

جولة مع الرواية الحديثة

تتمة المنشور على الصفحة ٧١

٤ ـ صراع بين الماضي والحاضر :

مأساة الرواية اليابانية الحديثة

يعتبر اوكيوميشيما (*) احد اكبر روائيي اليابان . وقد نشر ، وهو لم يتجاوز بعد العقد الرابع مايزيد على الاثنتي عشرة رواية ، وعدة مسرحيات وقصص وابحاث، وجميع مؤلفاته ترجمت الى عدة لغات ، خاصة الى الانكليزية ، حيث يتمتع بشهرة واسعة في اميركا .

اما احداث رواياته ونفسيات ابطاله ، فهي تتميز بالطابع الياباني الخاص . واشهر رواياته « السرادق المذهب » . والحدث الرئيسي الذي تدور عليه الرواية ، هو حريق مجرم مدمر قضى على الاثر الذي يعتبر قمة في الفن المعماري الياباني وآية في الروعة والجمال « السرادق المذهب » التابع لمعبد روكويونجي في كيوتو .

ثم قبض على الكاهن المرسوم حديثا ، وهو في الواحدة والعشرين من عمره ، فاعطى الف تفسير لعمله . وكانت تفسيراته الصحيحة والخاطئة ، المتناقضة ، والمعقدة التي يؤكدهايوما ثم يكذبهافي اليوم التالي ،كانت هذه التفسيرات تختمر في مخيلة المؤلف وفي رؤياه ذات الطابع المأساوي للعالم ، لتكون روايته تلك .

ولقد ترعرع هذا الكاهن ميزوكوشي على يدي والده الكاهن وكان يغرس فيه عبادة السرادق المذهب . وهكذا اصبح السرادق محور احلام الصبي ومقياسه الجمالي الارفع ، وعندما اصبح مراهقا ، اصطحبه والده معه ، لاول مرة ، الى السرادق ، فكان مفتونا به ، ثم احرقت اليابان ، وكان المراهق قلقا على مصير السرادق .

واذن ، فكيف استطاع ميزوكوشي ، عندما اصبح كاهنا للمعبد ان يحرق السرادق ؟ ان اي تفسير يمكن ان يقدمه لا يبرر ان يكون ثقيل اللسان او قبيحا ، حتى يتألم من الجمال فيدمره ، ان هناك كثيرا من الاحداث التي اوردها ميشما خلال مشاهد مثيرة ، كانت تكشف له ان الحياة والشر ليسا الا شيئا واحدا ، فقد اتفق مرة ان كان ميزوكوشي مختبئا في المعبد ، فاثارته لوحة امرأة كانت تجلس مقابل جندي ياباني يشرب الشاي وكانت تعري صدرها وتعصره فوق الفنجان . وفي مرة اخرى ، اجبره جندي اميركي من جنود الاحتلال كان يزور المعبد على ان يدوس بطن بغية ، سكرانة مثله . وبعد مدة ، التقى ميزوكوشي بالمرأة ذات الصورة ، لقد مات زوجها الجندي الذي كانت تمنحه الحليب المرصود لاطعام طفله الذي مات هو ايضا . واراد ميزوكوشي ان يتزوجها ، ولكن رؤيا السرادق في تلك اللحظة كانت تستولي عليه وتجعله عاجزا عن الحب .

وكان ان اتيحت له فرصة اخرى ليتعرف فيها على الحب والحياة : وكانت صبية حلوة هي التي تحرك عنده هذا الشعور . وهذه المرة ايضا ، يقف السرادق المذهب بينه وبين الحب ، قويا طاغيا رائعا في جماله حتى الموت . في تلك اللحظة ، ادرك ميزوسوشي ان الحياة ، تعني تدمير السرادق المذهب الذي يحميه من الشر ، وهكذا احرق السرادق ، ولاول مرة ، شعر بانه سعيد .

والرواية تصور تصويرا مدهشا قصة الدوافع التي تقذف بالانسان نحو الاجرام ، دوافع قد تكون معقولة، وانسانية ، كما انها تلقي اضواء على يابان اليوم ، اليابان المتأثر بالحضارة الميكانيكية الجديدة التي تزعزع النزعة الروحانية التقليدية التي تميز هذا البلد . وفي الرواية مشاهد متعددة تصور تقاليد عبادة الاله « زن » ، وتحدد اوقاتها واحتفالاتها ، والتلاوات الدينية البوذية في المعابد. وهذا الانحراف الطارىء عن العبادة الذي يمثله السرادق المذهب يشهد على الصعوبة والقلق اللذين يعانيهما الشباب الياباني الموزع بين الايمان التقليدي وبين عالم تلا مأساة هيروشيما .

ومن اشهر روائيي اليابان الشباب ايضا اوسامو داسي ، اما روايته التي جعلت منه كاتبا عالميا فهي : « الشمس الغاربة » . وهي تصوير لحياة المؤلف ، وللمصير الذي آل اليه . فلقد انتحر عام ١٩٤٨ ، تاركا وراءه مأساة « اولاد الشمس التي غابت » . وهو يرمز بالشمس الغائبة الى الطبقة الارستقراطية اليابانية المنهارة ، والى طبقة « الميستيف » التي رصدت لليأس ، والمرض والنبذ .

وتروي « الشمس الغاربة » قصة المرأة الشابة كازوكو ، التي ترعرعت قديما في فندق خاص في طوكيو، ثم اضطرت بعد الحرب والهزيمة الى ان تعمل في الارض. لقد اجبرت على خدمة الارض ، يابانية كأية يابانية اخرى . ولم تكن لها عبادة سوى عبادة امها واخيها ، نادوجي .

كانت امها ترمز بالنسبة لها الى الفردوس المفقود المتمثل برهافة اليابان وروحانيته ، ولقد ماتت تلك اليابانية الارستقراطية بالسل ، بعد ان مرضت مرضا تدريجيا ، بالرغم من عناية ابنتها . اما « نادوجي » فقد عاد من الحرب وقد اتلفه المرض . وكان ضعيف الارادة ، مولعا

(*) تراجع مجلة « فرانس اوبسرفاتور » عدد ١٧ حزيران ١٩٦٢

بالكذب ، ولكنه كان صافي الذهن ، فقتل نفسه بعد ان كتب رسالة الى اخته كانت هي وصية الكاتب نفسه ، قال فيها : « لقد مات الماضي ، وسد المستقبل ، والعالم الحديث لايتقبل ارستقراطيين » .

وبين موت امها البطيء ونزاع اخيها المعنوي ، كانت كازوكو تفتش عن الحنان . فاحبت في باديء الأمر رساما ثم خلقت صورة مثالية للكاتب اويكار الذي انتهى بها الامر الى ان تذهب اليه في طوكيو . وكان هذا الكاتب سكيرا ، ومع ذلك ، رضيت كازوكو بان تكون عشيقته ، ثم انجبت منه طفلا .

ويتميز هذا الكتاب بصفاء الرؤيا ، وبحرارة اليأس وشاعرية مفرطة احاط بها المؤلف بطلته مما جعل الرواية مؤثرة رائعة . كانت كازوكو تنادي : « كاتب احلامها » تشيكوف وكان تشيكوف هذا يعبر عن اليأس ، ولكنه يأس مصبوغ بالحياة وببعض الامل . ان مجتمع العم فانيا لم يسقط بعد . وباستطاعتها ان تفكر بالمستقبل ، ان ملاذها الوحيد يكمن في النفس والحلم والاشياء المباشرة . « الصوف الذي امسكته بين يدي يرن من الحرارة ، والسماء الباردة من المطر غدت ملساء بالمخمل » . وكان حزن كازوكو يصطدم او يخف بعلاقتها بالاشياء التي تغدو رموزا ، فحديقة المنزل الذي التجأت اليه مع امها يحتفظ بصفته « حديقة يابانية » ، ولكن حيات ترتع فيه ، كالشقاء ، غير ان رمزية هذه الرواية ، (التي يمحي فيها اليابان الغريب ، الابهي ، الروحاني الذي كان سائدا في القرن الماضي) لاتنقلب الى خطب . « فدازي » شاعر ، حتى عندما يظهر انهيار الشعر .

ثم ان « الشمس الغاربة » هي شاعرية في تأليفها فالاحداث تتتالى من دون تنسيق ظاهر ، ومع ذلك ، فان لكل مشهد ضرورته ، وفي نهاية الكتاب ، تصبح هذه القصة المكونة من الصور والشهقات المتواصلة ، تاريخا حقيقيا ، تماما كما يحدث عندما يستيقظ المرءمن الحلم .

ان اللهيب والظلمات تنصب هنا على النفوس ، ان انهيار « الطبقة » التي تنعم بها كازوكا ترمز الى انهيار التقاليد اليابانية ومحو وجهها الروحاني الشاعري القديم . وتجاه هذا الشقاء الذي اتالف مجتمعا ، تحاول كازوكا ان تصبح ثورية . فتقرأ لوكسمبورغ ولينين . ولكن الثورة كانت ابعد ماتكون عنها . ولم يكن باستطاعة كازوكا الا ان تمد ذراعيها التي اغلقتهما على حب لا حقيقة فيه . لقد ضاعت هويتها ، وعجزت عن اكتساب هوية اخرى .

لقد تجاوزت الروح الانحلالية السنوات ولامست حتى الامبراطورية القديمة ، أمبراطورية الشمس المشرقة .

ان جو اليأس ، والقلق ، يسيطر في معظم الروايات اليابانية . وهي تصور اعنف واقسى مأساة يعيشهاالانسان الحديث ، الانسان الذي اضاع هويته وسقط في المعركة وهو لا يدري من اين يأتيه الخلاص ! ان العذاب المعنوي ينشأ خاصة من هذا الموقف الحائر بين الغاء الشخصية المميزة ، بين الماضي الحافل ، وبين شخصية سوف ينتحلها الياباني ، شخصية كلها مغامرة ، وتتأرجح الروايات كما في هذين النموذجين بين الرغبة في التقدم وطرح التقاليد وبين الحنين الى الماضي والاحتفاظ بالشخصية التقليدية المميزة حتى الانتحار .

عايدة مطرجي ادريس

تولستوي و ((الحرب والسلام))

تتمة المنشور على الصفحة – ٧٩ –

وبات من الواضح انه لم يعد امامه سوى اشهر قلائل يعيشها. وكانت اشهرا مريرة بسبب المشاجرات الحادة . وكان شيرتكوف الذي لم يشارك تولستوي ، فيما يبدو فكرته عن لا اخلاقية الملكية ، قد اشترى ضيعة بالقرب من ياسنايا بوليانا، مما يسر بالطبع مهمة اللقاء بين الرجلين . وبدأ يلح على تولستوي ان ينفذ رغبته في ان يصير كل انتاجه بعد مماته ملكية عامة . واهاج الكونتيسة ان تحرم من حقها في الروايات التي سبق ان تنازل لها عنها تولستوي منذ خمسة وعشرين عاما . وتحولت العداوة الطويلة بينها وبين شيرتكوف الى حرب علنية . ووقف الابناء الى جانب امهم ، باستثناء الكسندرا ابنة تولستوي الصغرى التي كانت واقعة تماما تحت تأثير شيرتكوف، ولم يرد الابناء ان يعيشوا تلك الحياة التي ارادها لهم والدهم ، وبالرغم من انه قسم ضياعه بينهم ، الا انه لم ير ما يدعو الى حرمانهم من المبالغ الضخمة التي درتها كتاباته . وبالرغم من الضغط الذي تعرض له تولستوي من جانب اسرته ، الا انه كتب وصية تنازل فيها عن كل اعماله للجمهور ، واعلن ان المخطوطات التي تكون موجودة وقت وفاته تسلم الى شيرتكوف حتى يجعلها في متناول كل من يرد نشرها. ولكن كان من الواضح ان هذا الاجراء غير قانوني ، وألح شيرتكوف على تولستوي ان يكتب وصية اخرى . وتم تهريب الشهود الى داخل المنزل حتى لا تعرف الكونتيسة ماذا يجري هناك ، ونسخ تولستوي الوثيقة بخط يده خلف الابواب المغلقة بحجرة مكتبه . وتضمنت هذه الوصية تسليم حقوق الطبع لابنته الكسندرا التي اقترح شيرتكوف تعيينها ، ذلك لانه كتب بأسلوب فيه الكثير من التجاوز ((صرت موقنا بأن زوجة تولستوي واولاده لا يودون ان يروا وريثا من خارج الاسرة)) لقد حرمتهم الوصية من الوسيلة الرئيسية للعيش . ومع ذلك، لم يقنع شيرتكوف بذلك ، وحرر بنفسه وصية اخرى نسخها تولستوي وهو جالس على جذع شجرة في الغابة ، بالقرب من منزل شيرتكوف. وهكذا اصبح شيرتكوف يسيطر على المخطوطات سيطرة تامة . وأهم هذه المخطوطات يوميات تولستوي الاخيرة . لقد جرى الزوجان على عادة تسجيل اليوميات منذ زمن طويل ، واتفقا على ان يطلع كل منهما على ما كتبه الاخر وقتما يشاء . كان ترتيبا مشؤوما . فقراءة احدهما لشكوى الاخر كانت تجعلهما يتبادلان الاتهامات المريرة . وكانت اليوميات التي كتبت في عهد مبكر في حوزة سونيا، اما اليوميات التي كتبت في السنوات العشر الاخيرة فقد سلمها تولستوي لشيرتكوف. وعقدت سونيا العزم على استرجاع هذه اليوميات ، لان من الممكن نشرها في النهاية بما يعود عليه بالربح ، ولكن السبب الاهم هو ان تولستوي كان جد صريح في سرده لتفاصيل الخلافات بينهما. ولم تكن تود ان يطلع الناس على هذه الفقرات . وارسلت رسولا الى شيرتكوف لاسترجاعها ، ورفض شيرتكوف . وكان أن هددت بأن تسم نفسها او تنتحر غرقا اذا لم ترد اليها هذه اليوميات ، واهتز تولستوي للضجة التي اثارتها فسحب اليوميات ، ولكنه بدلا من ان يسلمها اليها احتفظ بها في البنك . وكتب اليه شيرتكوف خطابا علق عليه تولستوي في يومياته ((وصلني خطاب من شيرتكوف مملوء باللوم والاتهامات، مما جعلني أتمزق اربا اربا . ويخطر لي في بعض الاحيان أن افر بنفسي بعيد عنهم جميعا)).

ومنذ صباه تقريبا كانت تجتاحه الرغبة في نبذ العالم بما فيه من ضجة ومتاعب ، والركون الى مكان يستطيع فيه ان يكرس حياته في العمل على الوصول بنفسه الى مرتبة الكمال ، في جو من العزلة. وكغيره من الكثيرين من الكتاب بث هذه الرغبة في شخصيتين من شخصيات رواياته وهما – بيير في ((الحرب والسلام)) وليفين في ((انا كارنينا)) حيث صب فيها الكثير من نفسه . وتضافرت ظروف حياته في تلك الفترة لتجعل من هذه الرغبة الحاحا يستبد به تقريبا . فزوجته ، واولاده ، يعذبونه . وكان قد ضاق بعدم رضا اصدقائه عنه ، اذ شعروا بأنه من واجبه في النهاية ان يضع مبادئه موضع التنفيذ الكامل . فقد تألم الكثيرون منهم لانه لم يعمل بما يعظ به . وكان يتلقى في كل يوم رسائل جارحة تتهمه بالنفاق . وكتب اليه احد تلامذته المتحمسين يتوسل اليه ان يتخلى عن ضيعته ، وان يمنح ممتلكاته لذوي القربى والفقراء ، والا يترك لنفسه كوبيكا واحدا، وان يهيم على وجهه من مدينة الى اخرى كما لو كان شحاذا . ورد عليه تولستوي بقوله – ((تأثرت لخطابك اشد التأثر ، ان ما تنصحني به هو حلمي المقدس ، ولكني عجزت حتى الان عن تحقيقه . وهناك اسباب عدة ... ولكن السبب الرئيسي هو انه لاينبغي أن يكون في اقدامي على ذلك ضرر الاخرين .)) على ان المرء في اغلب الاحيان يخفي السبب الحقيقي لمسلكه ، ويلقي به الى وعيه الباطن ، ومن هنا اعتقد ان السبب الذي منع تولستوي من العمل بما املاه عليه ضميره واصدقاؤه هو – بكل بساطة – انه ليست لديه الرغبة الكافية التي تدفعه الى تنفيذ ما يريده . وهنا سمة نفسية في الكاتب لم ار احدا يشير اليها ابدا ، بالرغم من وجوب وضوحها في ذهن كل من يتصدى لدراسة حياة الكتاب . ذلك ان كل عمل ابداعي ينتجه الكاتب هو – الى حد ما على الاقل – اعلاء لغرائزه ، ورغباته ، واحلام يقظته ، سمها ما شئت ، اشياء يكون قد كبتها في نفسه لسبب او لاخر ، وهو اذ يعبر عنها تعبيرا ادبيا فانما يحرر نفسه من الرغبة في التنفيس عنها بصورة اكبر عن طريق الفعل الايجابي . على ان المؤلف لا يجد الرضى التام في ذلك . اذ يبقى لديه الشعور بالعجز. وهذا هو السبب في ان الاديب يمجد الرجل الايجابي ، وينظر اليه – على كره منه – نظرة اعجاب ممزوج بالحسد . ومن الجائز جدا انّ تولستوي باشر العمل اليدوي كبديل لدوافعه المكبوتة . ومن المحتمل انه كان سيجد في نفسه القوة التي تدفعه الى تنفيذ ما يؤمن به في اخلاص لولا انه الف تلك الكتب فخفف بذلك من حدة تصميمه.

*

ولد تولستوي بالطبع ليكون كاتبا ، ولقد كانت غريزته تدفعه الى تصوير الامور بأكثر الطرق فعالية ، وتأثيرا وتشويقا . واعتقد ان تولستوي في كتاباته التعليمية قد جعل قلمه يتمادى معه لكي يجعل نقاطه اكثر تأثيرا ، وهنا وضع نظرياته بطريقة اكثر اجحافا مما لو توقف ليتأمل النتائج التي ستنتج عن موقفه هذا . والواقع انه اعترف في احدى المناسبات بأن التساهل ، وان استحال من الناحية النظرية، الا انه امر لا مفر منه عند التنفيذ فمعنى ذلك انه غير عملي ، اذن فلا بد ان النظرية تعاني من شوائب . ولكن من سوء حظ تولستوي ان اصدقاءه واتباعه الذين كانوا يفدون في جماعات على ياسيانا بوليانا ، يدفعهم الشوق الى تولستوي ، لم يستطيعوا ان يهضموا رضوخ معبودهم لفكرة التساهل . والواقع انهم كانوا متوحشين بعض الشيء في اصرارهم الدائب على ان يضحي الرجل العجوز بنفسه من اجل فكرتهم الدرامية عن الصواب . كان تولستوي سجين رسالته . فان كتاباته ، والتأثير الذي خلفته في الكثيرين ، وهو تأثير خطير بالنسبة للغالبية ، والتأليه ، والاحترام ، والمحبة التي غمرته ، كل هذا دفعه الى موقف لم يكن منه غير مخرج واحد ، غير انه عجز عن الاقدام عليه.

فتولستوي – عندما غادر المنزل في النهاية في رحلته المفجعة والشهيرة معا والتي انتهت بموته – لم يفعل هذا لانه قرر في النهاية ان يخطو الخطوة التي حثه على اتخاذها ضميره، وتصورات اصدقائه، وانما فعل ذلك فرارا من زوجته . وكان السبب المباشر في فراره عرضيا . لقد ذهب الى فراشه وبعد لحظات سمع صوت سونيا تفتش بين الاوراق في حجرة مكتبه . وكانت فكرة السرية التي حرص عليها في كتابة الوصية تطارد ذهنه ، وربما ظن حينئذ ان زوجته قد

سمعت بطريقة ما بوجود هذه الوصية ، فقامت تفتش عنها . وعندما انصرفت نهض من فراشه واخذ بعض المخطوطات ، وحزم بعض الملابس ، وبعد أن ايقظ الطبيب الذي كان يقيم بالمنزل منذ فترة، اخبره انه سيغادر المنزل . وتم ايقاظ الكسندرا ، كما تم انتزاع السائق من فراشه ، واسرجت الجياد ، واستقل العربة بصحبة الطبيب ، واتجها نحو المحطة . كانت الساعة تشير الى الخامسة صباحا . وكان القطار مزدحما بركابه مما اضطره الى الوقوف في مؤخرة العربة في العراء معرضا للبرد والمطر . ونزل في البداية في شمردين حيث تعيش اخت له راهبة في الدير ، وهناك لحقت به الكسندرا . وحملت اليه نبأ محاولة الكونتيسة الانتحار عندما اكتشفت ذهاب تولستوي. وكانت الكونتيسة قد اقدمت على ذلك من قبل اكثر من مرة . ولما كانت لا تكلف خاطرها عناء الاحتفاظ بما تنتويه في نفسها فان محاولاتها لم تكن تنتهي بمأساة وانما تنتهي بضجة وانزعاج فقط. وخشته الكسندرا على المضي في طريقه خشية ان تكتشف امها مكانه فتتبعه . وتوجهوا الى رستوف اون دون . وكان قد اصيب بالبرد، وساءت حالته للغاية ، وفي القطار بلغ من اشتداد المرض عليه انقرر الطبيب النزول فيالمحطة التالية. وكان ذلك في مكان يسمى استابوفو. وعندما عرف ناظر المحطة شخصية الرجل المريض وضع منزله تحت تصرفه . وابرق تولستوي في اليوم التالي الى شيرتكوف كما ابرقت الكسندرا الى اخيها الاكبر طالبة منه استدعاء طبيب من موسكو. ولكن شخصية تولستوي كانت اشهر من انتظل تحركاتها مجهولة من الناس ، وخلال اربع وعشرين ساعة عرفت الكونتيسة مكانه من احد الصحفيين. واسرعت الى استابوفو مصطحبة من كان في ياسنايا بوليانا من اولادها . لكن حالته المرضية كانت من السوء بحيث رؤي ان من الافضل عدم اخباره بوصولها ، ولم يسمح لها احد بدخول المنزل . وشغل العالم كله باخبار مرضه . وفي خلال الاسبوع الذي استغرقه مرضه احتشدت محطة استابوفو بممثلي الحكومة وضباط البوليس وموظفي السكة الحديد ورجال الصحافة والمصورين وكثيرين غيرهم . وكانوا يقيمون في عربات السكة الحديدية التي وضعت لهم في خط جانبي لاستضافتهم ، ولم يستطع مكتب التلغراف المحلي ان يلاحق العمل الذي القي على عاتقه الا بمشقة بالغة . وكان تولستوي يعاني سكرات الموت وسط وهج الشهرة . ووصل مزيد من الاطباء حتى بلغ عددهم في نهاية الامر خمسة . وكثيرا ما كانت تجتاحه نوبات هذيان ، ولكنه كان في لحظات وعيه قلقا على سونيا التي كان لا يزال يعتقد انها بالمنزل لا تعرف مكانه . كان يعرف انه سيموت. ولقد خشي الموت طوال حياته ، لكنه لم يعد يخشاه الان . وقال ـ هذه هي النهاية . وهذا لا يهم . واشتدت حالته سوءا . وفي نوبات هذيانه استمر يصيح « ان اهرب ! أن اهرب ! » وسمح لسونيا في النهاية بدخول الحجرة . وكان فاقد الوعي وركعت على ركبتيها وقبلت يده ، وتنهد ، لكن لم تصدر منه اية بادرة تدل على انه ادرك مجيئها. وفي الساعة السادسة وبضع دقائق من صباح يوم الاحد ٧ نوفمبر سنة ١٩١٠ مات .

★

ولقد استعنت كثيرا في كتابتي لهذا المقال بكتاب « حياة تولستوي Life of Tolostoy تاليف ايلمر مود . كما استعنت بترجمته لـ « الاعترافات Confessions ويمتاز مود بانه كان يعرف تولستوي وعائلته ، وان سرده مما تشوق قراءته . وان كان من سوء الحظ انه اعتقد ان من المناسب ان يذكر عن نفسه وعن ارائه اكثر مما يريد معظم القراء ان يعرفوه . كما اني مدين جدا للسيرة الكاملة المفصلة المقنعة التي كتبها البروفيسير سيمونز عن حياة تولستوي. فقد ذكر كثيرا من الحقائق المثيرة التي رأى ايلمر مود ان من الحكمة حذفها . ولا شك انها ستظل السيرة المعتمدة في اللغة الانجليزية لفترة طويلة.

ترجمة : سيد جاد